N. S. a. XI. n. 1 GENNAIO - GIUGNO 1958

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

UNIVERSITÀ DI CATANIA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1958

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Direttore: Prof. QUINTINO CATAUDELLA

Segretario di redazione: Dott. CARMELO MUSUMARRA

N. S. a. XI. n. 1 GENNAIO - GIUGNO 1958

SOMMARIO

STUDI E SAGGI

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

NOTE E DISCUSSIONI

PROFILI

Direzione e Amministrazione: **Biblioteca della Facoltà di Lettere, Università degli Studi, Catania - Telefono 14241.**

Prezzi e abbonamenti: **un fascicolo separato L. 1200; abbonamento annuo L. 2000. Un fascicolo arretrato L. 1500; annata arretrata L. 3000. Estero il doppio. Versamenti sul c/c N. 16/5542 intestato: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.**

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

1958

UNIVERSITÀ DI CATANIA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1958

ANTONINO ALBERTI DETTO IL BARBALONGA PITTORE MESSINESE DEL '600

I

LA VITA

Spigolando notizie da qualche documento [1], da alcuni secentisti (Samperi, Passeri, Bellori), dal Pascoli e dai biografi messinesi (Grano, Grosso Cacopardo) [2], non è difficile ricostruire con linee abbastanza precise la biografia di Antonino Alberti Barbalonga [3].

---

[1] V. Regesto.

[2] P. Samperi, *Iconologia della gloriosa Vergine Madre di Dio Maria protettrice di Messina,* Messina, Matthei, 1644, p. 137 e pag. 125; - ID., *Messana S.P.Q.R. Regumq. Decreto Nobilis exemplaris et regni Siciliae caput duodecim titulis illustrata,* opus posthumum, Messina 1742, Vol. I, pag. 613; J. Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri,* Leipzig - Wien 1934, pagg. 55, 70, 338, 339; G. P. Bellori, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni,* Roma 1672, T. I, pag. 360; L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni,* vol. II, Roma 1736, pagg. 46-50 e pag. 117; F. Hackert - G. Grano, *Memorie de' pittori messinesi,* Ristampa a cura di S. Bottari, Messina 1932, pagg. 23-24; [G. Grosso Cacopardo], *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX,* Messina 1821, pagg. 127-131; [ID.], *Guida per la Città di Messina,* Messina 1826, pagg. 10, 20, 71, 78, 79, 96, 108.

[3] Delle differenti forme e grafie in cui ci è stato tramandato il nome del pittore (Antonino (Antonio) Alberti; Antonino (Antonio) Barbalonga (Barbalunga); Antonino Alberti Barbalonga; Antonio (Antonino) Barbalonga (Barbalunga) Alberti; Antonio (Antonino, Antonello) Ricci detto il Barbalunga...), mi attengo a quella da lui stesso adottata nella firma della *Pietà* dell'Oratorio: « Antonino Alberti e Barbalonga ». La congiunzione fra i due cognomi ci assicura non essere il secondo un semplice soprannome, come si è creduto da molti, ma un vero nome di famiglia, aggiunto a specificare il ramo del ceppo degli Alberti, a cui apparteneva il pittore.

Appena una parola per avvertire che la tradizione dell'ultima lezione citata (Antonio Ricci detto il Barbalunga) risale all'Orlandi, *Abcedario pittorico,* IIa edi-

Egli nacque a Messina nel 1600 [4] dalla nobile stirpe degli Alberti marchesi di Pentidattilo, originari di Firenze [5]. Parecchi membri di tale famiglia, vissuti sullo scorcio del XVI secolo e nella prima metà del XVII, son ricordati nei documenti pubblicati dal Galluppi [6]: fra essi più di una volta è menzionato uno zio del pittore, Francesco Maria Alberti [7], persona eminente in Messina sia per i pubblici uffici ricoperti [8], sia per benemerenze religiose e sociali [9]. A lui il Barbalonga era legato da vincoli di riconoscenza e di affetto: « gratissimo nipote obbligatissimo », si dichiara nella firma [10] del *Ritratto* dello zio; e prima di questo, un altro dipinto aveva eseguito per lui durante il soggiorno romano: l'*Apparizione della Vergine a S. Filippo Neri.*

Intorno alla prima giovinezza del pittore, non abbiamo che poche notizie, per lo più generiche, forniteci dal Pascoli e dal Grano. Secondo quest'ultimo autore, dapprima Antonino fu avviato allo studio delle lettere; « ma la sua inclinazione alla pittura determinò il padre a porlo nella scuola del Comandè » [11]. Il

zione, Firenze 1731, pag. 64: sulle sue orme, come già avvertiva il GROSSO CACOPARDO (*Memorie de' pittori messinesi* cit., pag. 127, n. 1), parecchi autori hanno erroneamente attribuito al Nostro il nome di un altro messinese, Antonello Riccio, che visse nella seconda metà del sec. XVI e sottoscrisse — ANTONIO RICZIO — il dipinto con *la Vergine ed i SS. Simone e Giuda* del Museo di Messina.

[4] PASCOLI, *op. cit.*, pag. 46; HACKERT-GRANO, *op. cit.*, pag. 23. La variante *1601*, che si affaccia per la prima volta con G. LA FARINA (*Messina ed i suoi monumenti,* Messina 1840, pag. 59), trova forse la sua origine nella perifrasi un po' ambigua usata dal GROSSO CACOPARDO (*op. cit.*, pag. 127) per indicare la data di nascita del pittore: « primo anno del secolo XVII ». Nessun fondamento, poi, ha la data *1590* riportata dal MELI, *L'arte in Sicilia dal secolo XII fino al secolo XIX*, Palermo 1929, pag. 127.

[5] G. GALLUPPI, *Nobiliario della Città di Messina,* Napoli 1887, pag. 193.

[6] GALLUPPI, *op. cit.*, pagg. 289, 290, 291, 292, 367, 385, 396. Uno « Stefano Alberti della città di Messina », titolare nel 1605 del feudo di Pagliara, è menzionato anche da E. RICCA, *La nobiltà delle Due Sicilie,* Napoli 1875, parte I, Vol. III, pag. 398.

[7] GALLUPPI, *op. cit.*, pag. 385 e pag. 367.

[8] Fu tra i « Governatori della Tavola Pecuniaria » negli anni 1598-1599 e 1608-09 (GALLUPPI, *op. cit.*, pag. 367).

[9] « Sacerdote di specchiata fama », fondò l'Oratorio di S. Filippo Neri (C. LA FARINA, *Intorno le Belle Arti, e gli Artisti, fioriti in varie epoche in Messina* - Ricerche ordinate in più lettere, Messina 1835, pag. 85. Cfr. anche GROSSO CACOPARDO, *op. cit.* pag. 129).

[10] « Roma, li 25 Gennaro 1634 Gratiss. Nip. Oblig. ss° Antonino Alberti ».

[11] HACKERT-GRANO, *op. cit.*, pag. 23; - le stesse notizie ripete il GROSSO CACOPARDO, *op. cit.*, pag .127.

Pascoli, invece — il più antico dei suoi biografi —, mentre non fa parola della prima educazione letteraria di Antonino, riferisce uno strano aneddoto, che starebbe a dimostrare essersi il Barbalonga avviato alla pittura «più per accidente, che per inclinazione ». Ma non mette conto di ripetere e discutere la curiosa storiella, certo più divertente che verosimile [12]: essa ha tutta l'aria di un riempitivo messo lì a colmare una lacuna nelle informazioni raccolte dal biografo.

Senza attardarci intorno alle altre notizie, tutte generiche ed impersonali, dateci dal Pascoli riguardo al « non ordinario profitto » del giovane discepolo, ai suoi primi disegni « che andava mostrando agl'intendenti », ai quadretti « che esponeva a pubblica vista, e a universal censura nelle feste » [13], raccogliamo invece la precisazione del Grano, il quale ci informa che la scuola da Antonino frequentata fu quella dei fratelli Francesco e Simone Comandè [14], che in quel periodo in Messina teneva il campo. Quanti anni rimase il Barbalonga a tale scuola? Non sappiamo: ma certamente non vi restò molto a lungo — forse soltanto quanto bastava per il semplice apprendimento del mestiere —: questo suggeriscono le fonti, e, d'altra parte, nelle opere superstiti del pittore nessuna traccia rileviamo di quell'« aria veneziana », di cui Simone, il suo primo maestro, tanto si gloriava [15].

Secondo il Pascoli, fu lo stesso maestro a consigliargli di andare direttamente a Roma « per trovarne altro più esperto, e maggiormente abilitarsi colla di lui direzione » [16]. Il Grosso Cacopardo, invece, parla di peregrinazioni attraverso l'Italia, che il giovine pittore, già « formato... nel disegno e pratico nel maneggio dei colori », avrebbe intrapreso allo scopo di vivificare la sua arte mediante il contatto diretto con i grandi capolavori degli artisti famosi [17]. Di tali viaggi, tuttavia — se si eccettua, forse, una breve puntata a Bologna [18] —, non è facile trovare una riprova attraverso l'esame delle opere, le quali, in linea di mas-

[12] PASCOLI, *op. cit.*, Vol. II, pag. 46.

[13] PASCOLI, *op. cit.*, vol. II, pagg. 46-47.

[14] HACKERT-GRANO, *op. cit.*, loc. cit. Così anche il GROSSO CACOPARDO, *op. cit.*, loc. cit.

[15] GROSSO CACOPARDO, *op. cit.*, pag. 94.

[16] PASCOLI, *op. cit.*, vol. II, pag. 47.

[17] GROSSO CACOPARDO, *op. cit.*, pag. 127.

[18] V. appresso, pag. 46, nota 19.

sima, non rivelano dati culturali che non sia possibile spiegare con il soggiorno romano, e particolarmente con la permanenza nella bottega del Domenichino.

Comunque Roma, anche in questo secolo mèta ambita dei pellegrinaggi degli artisti, dovette presto far sentire il suo richiamo anche al nostro Antonino. Quando vi giunse il giovane pittore? Certamente alcuni anni prima della partenza dello Zampieri per Napoli (1631) [19]; ad ulteriori precisazioni, dato l'assoluto silenzio delle fonti in proposito, non è possibile giungere.

Arrivato a Roma — racconta il Pascoli — Antonino « cominciò a girare per la città, e per le chiese per veder prima di appoggiarsi a veruno tutte le pitture, e le sculture più celebri disegnandone anche alcune. Stato così parecchi mesi, e conosciuto per l'opera del Domenichino, che la fama, che corsa n'era in Sicilia superava eziandio l'aspettazione determinò di prenderlo per direttore » [20].

Antonino Alberti Barbalonga aveva, dunque, fatto la sua scelta: scelta cosciente, che implicava e sottintendeva la sua adesione piena ai principi estetici ed alla visione artistica del Maestro. Entrava anch'egli, così, nella scia degli Incamminati bolognesi; qualcosa del loro accademismo egli avrebbe poi portato e fatto rivivere nella sua città natìa, nonostante Messina avesse già vissuto il luminoso momento caravaggesco.

Il Barbalonga fu senz'altro accolto nella scuola del Domenichino. Tale scuola non contava, del resto, gran numero di discepoli: anche per il carattere un po' ritroso, chiuso, solitario del Maestro. Il Malvasia ce lo dipinge: «... non troppo vivace nel praticare, inclinato più alla solitudine, che alla conversazione... » [21]; « nemico di chiassi, di bagordi, e rumori; il perchè quando era egli in casa, e che lavorava, non si zittiva, e parevasi in un dormitorio di Frati, troppo nemico de' disturbi, e amico della quiete... » [22].

In tale ambiente, con tale Maestro — il cui fresco, ma sem-

---

19 Il Domenichino giunse a Napoli con la famiglia il 4 giugno 1631 (C. GUERRA, *Pitture della Cappella del Tesoro di S. Gennaro nella Cattedrale di Napoli*, relazione estratta dall'Archivio del Tesoro, in *Memorie originali italiane riguardanti le Belle Arti*, Bologna 1844, pag. 151).

20 PASCOLI, *op. cit.*, loc. cit.

21 C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, T. II, pag. 336.

22 MALVASIA, *op. cit.*, T. II, pag. 339.

pre misurato e controllato [23] immaginare contrastava singolarmente con la brillante faciloneria, con lo sfrenato, urgente bisogno di evasione da ogni limite, propri di tanti pittori contemporanei —, Antonino si sentì perfettamente a suo agio. E da questa intima comprensione ed affinità di spiriti, molto più che non da estrinseca volontà di imitazione, scaturì il suo docile conformarsi allo stile del Maestro.

Anche lo Zampieri, del resto, prese subito a benvolere il nostro Antonino. Nota il Grano che questi « con le sue maniere e co' suoi talenti si affezionò talmente il Domenichino,... che ne divenne il discepolo favorito » [24].

Dopo la sosta sognata presso le sculture di Belvedere, ed il lungo amoroso studio degli affreschi della Galleria Farnese [25] — naturale in un epigono della scuola bolognese —, non restò al Barbalonga che esercitarsi a copiare gli originali del Domenichino. Sicchè — dice il Pascoli — « seguitando a copiare, e ad osservare l'opere del maestro, s'imbevve anche della maniera» [26].

Frattanto, per l'amabilità del suo carattere, per le notevoli qualità artistiche di cui era dotato, per l'appoggio e la benevolenza dello Zampieri, « Antonino da Messina » — così egli veniva chiamato [27] — non tardava a crearsi in Roma una cerchia di amicizie, da cui gli vennero le prime commissioni [28]. Accanto ai lavori di collaborazione col Maestro, ecco, quindi, le prime opere personali. Fu soprattutto con la pala d'altare rappresentante i *SS. Gaetano ed Andrea Avellino*, dipinta per la Chiesa di S. Silvestro al Quirinale, che Antonino — per dirla col Passeri [29] — « si fece conoscere per valoroso »: allargatasi così la sua fama nell'Urbe, si aprì per lui un periodo fervido di attività, testimoniatoci da parecchie opere. Nè per questo egli lasciò la scuola del Domenichino: ed è commovente questa umile fedeltà al Maestro da parte di un discepolo già « avanzato nella età, e nel credito » [30], già sicuro dei propri mezzi di espressione.

---

[23] PASSERI, *op. cit.*, pag. 21; BELLORI, *op. cit.*, T. I, pag. 293.

[24] HACKERT-GRANO, *op. cit.*, pag. 23.

[25] PASCOLI, *op. cit.*, loc. cit.

[26] PASCOLI, *op. cit.*, loc. cit.

[27] TITI, *Studio di Pittura, Scoltura et Architettura nelle Chiese di Roma*, Roma 1674, pag. 322; MALVASIA, *op. cit.*, T. II, pag. 340.

[28] PASCOLI, *op. cit.*, loc. cit.

[29] PASSERI, *op. cit.*, pag. 70.

[30] PASSERI, *op. cit.*, pag. 339.

Nel marzo 1630 il Domenichino fu invitato, dalla Deputazione della Cappella del Tesoro del Duomo di Napoli, a recarsi colà per eseguirvi la decorazione della Cappella stessa [31]. L'invito da un lato giunse opportuno ad aprire un nuovo sbocco all'attività dello Zampieri, i cui ultimi grandi lavori in Roma — gli affreschi di S. Andrea della Valle e di S. Carlo ai Catinari — non erano stati apprezzati [32]; dall'altro lo mise di fronte ad un'opera, le cui molte difficoltà avevano già scoraggiato o vinto altri artisti: l'un dopo l'altro il Cavalier d'Arpino, il Reni, Fabrizio Santafede (con G. B. Caracciolo e poi con Francesco Gessi), il Corenzio e Simone Papa [33]. Le trattative, ostacolate dalla minacciosa ostilità dei pittori locali, si protrassero dal marzo al novembre 1630 [34]: fu proprio in tale spazio di tempo, che il Barbalonga collaborò col Maestro nei due affreschi laterali della Cappella di S. Francesco in S. Maria della Vittoria: « Queste due Istoriette — dice il Passeri [35] — perchè furono dipinte in tempo, che il Giampieri era nello stretto del negotiato del lavoro di Napoli, per non haver'egli la testa ferma di operare, le dipinse con suo disegno e cartone, Antonino ». La collaborazione del Barbalonga è quindi documentabile fin nell'ultima opera del Domenichino in Roma: e dimostra le relazioni di devoto attaccamento da un lato, di stima dall'altro, che intercorrevano tra il discepolo e il Maestro.

Anche i condiscepoli, del resto, apprezzavano le qualità del messinese: tanto che il Canini, dopo la partenza del Domenichino, si mise senz'altro sotto la sua direzione, « per non essere, da altro Maestro, necessitato a seguire altro stile » [36].

Con la partenza dello Zampieri non si spense a Roma la

---

[31] GUERRA, *op. cit.*, pag. 148; N. F. FARAGLIA, *Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella Chiesa di S. Martino e nel Tesoro di S. Gennaro*, in « Archivio Storico per le province napoletane », 1885, pagg. 450-453.

[32] BELLORI *op. cit.*, T. I, pag. 332.

[33] GUERRA, *op. cit.*, pagg. 128-147.

[34] GUERRA, *op. cit.*, pagg. 147-150.

[35] PASSERI, *op. cit.*, pag. 55.

[36] Così il Passeri, contemporaneo ed amico del Canini (PASSERI, op. cit., pag. 338). Secondo il Pascoli, invece, (*op. cit.*, vol. II, pag. 117) sarebbe stato lo stesso Domenichino ad affidare il Canini al Barbalonga.

Si può anche ammettere senza troppa difficoltà che al Canini si sia occasionalmente affiancato qualche altro allievo: ma sarebbe arbitrario parlare, come fa il Grosso Cacopardo (*op. cit.*, pag. 128) di una « scuola » aperta a Roma dal Nostro. Nessuna traccia, se si eccettua il caso del Canini, ne troviamo nelle fonti.

giovane fama del Discepolo, nè la sua operosità ebbe a subire arresti. Lo troviamo attivo soprattutto nel campo del ritratto. Scrive, infatti, il Samperi, suo contemporaneo: « diu Romae Picturae operam navavit in assimilanda ex vero vultu hominum effigie, in quo pingendi artificio primas tulit. Pinxitque Romae, et Messanae varios Dynastas, inter hos Urbanum Octavum Summum Pontificem, a quo, et laudatus, et remuneratus est » [37]. E che tale affermazione del Samperi sia veridica, ci fa fede una nota di pagamento del 18 Maggio 1633, pubblicata dal Pollak nei suoi « Regesti »: « Ad A n t o n i o A l b e r t i Pittore △ 100 per prezzo di 4 Ritratti di N o s t r o S i g n o r e e dell'Emin° Sig. Cardinale S. O n o f r i o fatti da lui al Coro e Reffettorio nel Convento de' PP. Cappuccini » [38].

Il Barbalonga fu dunque stimato in Roma per le sue doti di ritrattista; egli fu, per questa sua attività, in relazione con la corte pontificia [39] e con altre personalità eminenti dell'aristocrazia romana.

Nè si tenne in disparte dal mondo degli artisti dell'Urbe. Lo troviamo nel 1633 fra i nuovi membri dell'Accademia di S. Luca: il suo nome apre l'elenco [40]:

«Amessi 1633 Sig. Antonio Alberti ».

Frattanto la fama del pittore aveva raggiunto i lidi della città natìa, portatavi, presumibilmente, da qualche dipinto, che l'artista, richiestone o no, non poteva mancar d'inviare ai suoi amici messinesi. Il Pascoli [41] parla genericamente di « parecchie » commissioni che il Barbalonga avrebbe ricevuto dalla patria; ed effettivamente, già *prima del 1632* il Nostro inviò a Messina, allo zio P. Francesco M. Alberti, la tela con l'*Apparizione della Vergine a S. Filippo Neri,* distrutta nel terremoto del 1908, e nota attraverso la riproduzione fotografica (Brogi), che ne era stata precedentemente eseguita. Quest'opera riscosse

---

[37] Samperi, *Messana ....illustrata,* Vol. I, pag. 613.

[38] O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII,* Band I, Wien 1928, pagg. 172-173. Il documento è tratto dal *Registro de' Mandati Camerali* (Mandati 1633-1635, pag. 37) dell'Archivio Camerale.

[39] Il Grosso Cacopardo — con una delle sue non rare, entusiastiche amplificazioni — giunge ad affermare (*op. cit.,* pag. 128) che il Barbalonga « divenne ben tosto in confidente di Urbano VIII »!

[40] Manoscritti dell'Archivio dell'Accademia di S. Luca, Vol. 146, n. 3. 4. 5. 6., fol. 2. Nel foglio seguente, in un altro elenco senza titolo, fra molti nomi noti ricompare quello del Nostro: S Antonino siciliano +

[41] Pascoli, *op. cit.,* Vol. II, pagg. 47-48.

dell'ammirazione in Messina: ne cogliamo un'eco nell'atto notarile — 21 gennaio 1632 — con cui il P. Alberti la donò alla Congregazione dell'Oratorio: nel quale atto, appunto, l'opera è detta « di una bonissima valuta » [42]. E non mi sembra azzardato supporre che sia stato proprio questo dipinto a gettare in Messina le basi della fama del pittore, mentre questi ancora trovavasi a Roma. Onde non facciamo fatica a credere ai « continui », pressanti richiami che — a dire del Pascoli [43] — il Barbalonga, dopo la partenza del Domenichino, riceveva dai suoi primi ammiratori messinesi [44].

Secondo il Pascoli [45], fu in seguito a tali richiami che il Nostro decise di tornare a Messina. Il Grano, invece, dà una diversa motivazione di tale ritorno: egli afferma che, a causa di un ritratto, il pittore « ebbe un incontro fastidioso coll'Ambasciatore di Polonia, e fu obbligato a tornare in Patria » [46]. Così, senza altri particolari. Tale curiosa notizia, sebbene non si ritrovi in alcun'altra fonte [47], viene ad essere confermata da una singolare corrispondenza di date. Chè proprio sullo scorcio del 1633 — alla fine, cioè, del soggiorno romano del Nostro — giunse a Roma, accompagnato da magnifico seguito, il principe Jerzy Ossolinski [48], ambasciatore del nuovo Re di Polonia Ladislao IV: il 27 Novembre fece l'ingresso solenne nell'Urbe; il 6 Dicembre si recò a prestare obbedienza al Papa [49]. Il fasto mai visto del-

[42] Atto rogato da Notar Francesco Manna (presso C. LA FARINA, *op. cit.*, pag. 86).

[43] PASCOLI, *op. cit.*, Vol. II, pag. 48.

[44] Nelle *Memorie de' pittori messinesi* del Grosso Cacopardo, pag. 128, tali « continui » inviti diventano — addirittura! — giornalieri...

[45] PASCOLI, *op. cit.*, loc. cit.

[46] HACKERT-GRANO, *op. cit.*, pag. 23.

[47] Spiegabile, del resto, il silenzio sia delle fonti romane (Passeri, Bellori), cui non interessavano, del Barbalonga, che i rapporti di scuola col Domenichino; sia del Samperi, che non intese tracciare una vera e propria biografia del Nostro, ma solo illustrare ciò per cui egli fu « in arte pingendi celeber ». Quanto al Grosso Cacopardo, egli tacque questo particolare, indubbiamente perchè fuorviato dal falso presupposto che già fin dal 1631 il pittore avesse lasciato Roma (V. appresso, pag. 10 nota 54).

[48] A. MUÑOZ, *Le Ambascerie del Sei e Settecento*, in *Ambasciate e Ambasciatori a Roma*, Milano-Roma 1927, pag. 80; L. VON PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medioevo*, Vol. XIII, Roma, Desclée, 1931, pagg. 719-720.

[49] GIACINTO GIGLI, *Memoria di Giacinto Gigli, di alcune cose, giornalmente accadute nel suo tempo, cominciando dall'Anno della sua Età XIIII, che era l'Anno del Signore MDCVIII. et del Pontificato di Papa Paolo V. l'Anno IIII.*, Cod. Vat. lat. 8717, pagg. 139, 141.

l'ambasceria polacca destò lo stupore dei romani. Fu un vero avvenimento, che lasciò larghe tracce nelle memorie dell'epoca [50].

Non è inverosimile che il Barbalonga, che da recente aveva ritratto il Papa Urbano VIII ed il di lui fratello, il Cardinale Antonio Barberini di S. Onofrio [51], abbia avuto occasione di incontrarsi con l'insigne ospite polacco. Ma quale fu l'increscioso incidente avvenuto, a cagione di un ritratto, tra il principe ed il pittore? È vano fare congetture. Per tale « incontro fastidioso », comunque, il messinese dovè cadere in disgrazia della corte pontificia. Si decise, quindi, ad allontanarsi per qualche tempo dall'ambiente: ed è naturale che la nuova meta fosse Messina, ove il suo nome era già conosciuto ed il suo ritorno atteso.

Mentre si disponeva alla partenza, volle almeno abbozzare un ritratto dello zio P. Alberti, per portarglielo in dono. Lo firmò e lo datò: « Roma, li 25 Gennaro 1634 Gratiss. Nip. Oblig. ss° Antonino Alberti ».

Indi lasciò Roma. Non sappiamo esattamente quando, ma certo non molto dopo la data segnata nel *Ritratto*. Sta di fatto che il Soria, camerlengo dell'Accademia di S. Luca, compilando, immediatamente prima del luglio 1634 [52], la lunghissima ed accurata « *Lista di tutti quelli, che doveranno pagare alla Chiesa di San Luca in Santa Martina per elemosina conforme al Breve spedito dalla S.tà di Nro Sig.e Papa Urbano Ottauo, cominciando il mese di Luglio 1634, per tutto il mese di Giugno 1635, compresoci Pittori, Scultori, Architetti, Recamatori, Doratori, bottegari, et altri Lavoranti* », nella « *Nota di tutti liss.ri Accademici messi per Alfabeto per più comodità di trouarli* », che apre la detta lista, segna [53]:

pago Sig.r Antonio Alberti Siciliano Pittore in Sicilia *.......60
(Il contrassegno dell'effettuato pagamento fu, evidentemente,

---

[50] Rimasero famose le due splendide cavalcate del 27 Novembre e del 6 Dicembre. Una entusiastica e pittoresca descrizione ne dà GIACINTO GIGLI, *op. cit.*, pagg. 139-141.

[51] V. sopra, pag. 7.

[52] Che la lista sia stata compilata *prima del luglio*, lo deduciamo dal futuro del verbo: « *...che doveranno pagare...* cominciando il mese di Luglio 1634. per tutto il mese di Giugno 1635 ».

[53] Manoscritti dell'Archivio dell'Accademia di S. Luca, Vol. 166, n. 68, fol. 10. Il documento è inesattamente citato da A. FRANGIPANE, *Memorie calabresi nei codici dell'Accademia Romana di S. Luca*, in *Brutium*, Dicembre 1931, pag. III.

aggiunto quando il nostro Accademico inviò da Messina la sua quota di 60 baiocchi annui).

La partenza del pittore avvenne dunque nei primi mesi del 1634: lo conferma anche il fatto che mai il suo nome compare nel *Liber Accademiae S.ti Lucae*, contenente i verbali delle « Congregazioni » degli Accademici proprio dall'8 gennaio 1634 in poi [54].

È da pensare, tuttavia, che il Barbalonga non intendesse lasciare Roma definitivamente. Ci induce a crederlo la cura con cui egli, pur dalla lontana Sicilia, mantenne vivi i suoi rapporti con l'Accademia di S. Luca. Poco dopo la partenza, fu sollecito a mandare la sua quota di 60 baiocchi per il nuovo anno — luglio 1634 / giugno 1635 — [55]: chè secondo il breve di Urbano VIII, spedito l'11 Luglio 1633, erano tenuti al pagamento anche gli Accademici assenti [56]. Nelle liste dei pagamenti relativi al periodo luglio 1635 - giugno 1636, non si trova il nome del Nostro. Lo ritroviamo, invece, in un elenco del 1636, compilato dopo il 26 ottobre, che porta il titolo :« *Nota delli Denari disse auere rescosso l'esatore dalli in frascritti et da me Gio Battista Soria dalli SS. Academici* » [57]. Sono elencati 12 nomi di Accade-

[54] Manoscritti dell'Archivio dell'Accademia di S. Luca: *Liber Accademiae* S.ti Lucae (1634-1674).

Da tutto l'insieme di notizie e documenti riportati (— nota di pagamento del 18 maggio 1633 per 4 Ritratti di Urbano VIII e del Cardinale di S. Onofrio; ammissione del pittore all'Accademia di S. Luca nel 1633; « incontro fastidioso » con l'Ambasciatore di Polonia alla fine del 1633; data del *Ritratto del P. Alberti*: Roma, li 25 Gennaro 1634; —) risulta completamente infondata la data tradizionale — 1631 — del ritorno del pittore in patria. Il Grosso Cacopardo, per primo, la propose (*op. cit.*, pag. 128), partendo dall'arbitrario presupposto che la tela con l'*Apparizione della Vergine a S. Filippo Neri* — donata, come abbiamo visto, dal P. Alberti alla Congregazione dell'Oratorio con atto notarile del 21 Gennaio 1632 — fosse stata eseguita a Messina. - Unico, C. La Farina, avendo decifrato la data del *Ritratto*, giudicò che il ritorno del pittore si dovesse porre nel 1634 (C. LA FARINA, *op. cit.*, pagg. 85-88).

[55] V. documento citato sopra, a pag. 9. E' da notare che, nella lunga lista, sono pochissimi i nomi degli Accademici, presso cui si noti, come per il Nostro, il contrassegno dell'effettuato pagamento. Il Barbalonga, dunque, — pur essendo lontano — fu tra i primi a pagare la tassa.

[56] *Breve di* URBANO VIII: Manoscritti dell'Archivio dell'Accademia di S. Luca, Vol. 8, n. 28.

[57] G. B. SORIA, *Entrata et Esito nel maneggio del Camerlengato della Academia di San Luca in S.ta Martina fatto da me Gio Battista Soria Per Pittori scultori Architetti e Indoratori*, 1634 — 1647, fol. 10 (Manoscritti dell'Archivio dell'Accademia di S. Luca, vol. 167, n. 74).

mici, accanto a cui è segnata la solita cifra: 60 (baiocchi) [58].
Il sesto, è il nome del Nostro:

Dal Sg Antonio Alberti pittore . 90

Il pittore, dunque, inviò con un unico versamento i 60 baiocchi arretrati, più gli altri 30 per i restanti sei mesi del 1636.

È l'ultima volta, questa, che il nome del Barbalonga compare nei manoscritti dell'Accademia. Il pittore, apprezzato ormai largamente in Messina, non pensò più ad un ritorno nell'Urbe: come dice il Pascoli [59], « ...arrivato che fu [in patria] ... non ne seppe più uscire » [60].

Non dovette riuscirgli, del resto, soverchiamente difficile affermarsi nell'ambiente messinese. Già dall'inizio dovè sentirsi spalleggiato da quella prima cerchia di ammiratori, cui era piaciuta — quando ancora il pittore era a Roma — la tela con l'*Apparizione della Vergine a S. Filippo Neri* [61]. Si aggiunga a ciò l'appoggio datogli dallo zio P. Alberti, persona eminente ed influente in Messina. D'altra parte, al gusto del pubblico dovè subito apparire più accessibile il delicato [62], e in qualche modo tradizionale linguaggio del Barbalonga, anzichè quello più violento dei caravaggeschi locali.

Le commissioni si susseguirono, specialmente da parte di Congregazioni religiose; finchè, in breve, il nostro pittore venne a trovarsi in una vera e propria posizione di preminenza [63], mentre decadevano, nell'opinione pubblica, i suoi competitori: perfino al Rodriguez cominicarono a scarseggiare le ordinazioni [64].

Fu così che proprio al Barbalonga venne affidato l'alto incarico di dipingere per la Cappella del Senato una effigie della *Madonna della Lettera,* protettrice di Messina. Ma convien lasciar parlare direttamente il contemporaneo Samperi, le cui

---

58 So'o accanto a due nomi son segnate frazioni della quota dovuta.

59 Pascoli, *op. cit.*, Vol. II, pag. 48.

60 Anche il Passeri, membro dell'Accademia di S. Luca, e proprio in quel tempo entrato in dimestichezza col Domenichino fuggitivo da Napoli, asserisce: « ...Antonino; quel Messinese... del quale, ritornato che fù alla Patria, non s'hebbe più nuova » (Passeri, *op. cit.*, pag. 55).

61 V. sopra, pag 7-8.

62 La nota della delicatezza è quella che più è stata rilevata dai biografi del Barbalonga: cfr. Hackert-Grano *op. cit.*, pag. 23; Grosso Cacopardo, *op. cit.*, pagg. 110, 129.

63 Pascoli, *op. cit.*, loc. cit.; Hackert-Grano, *op. cit.*, loc. cit.

64 Hackert-Grano, *op. cit.*, pag. 22; Grosso Cacopardo, *op. cit.*, pag. 110.

parole hanno stretto valore documentario: « Conchiudo questo primo libro dell'Iconologia co' la moderna Imagine della B. V. della Lettera, la quale hò voluto porre in questo luogo, per esser stata fatta à spese publiche, e da' Senatori nella Cappella del Senato (dove pur vi era l'Imagine di Nostra Signora della Lettera, ch'esprimeva l'Historia, ma di non molto esquisita pittura) per loro particolar divotione collocata, affinche, come loro Regina signoreggiasse in quel Palazzo, et assistesse al governo della Città sua, dirizzando i consigli, le facende publiche, l'elettione di tanti Officiali, che quivi si fanno, et ogn'altro negotio à sua gloria, et honore, et à beneficio, et accrescimento de' suoi Cittadini. La dipintura, e disegno di questo Quadro è à maraviglia ingegnoso, e bello, e di molta lode appresso gl'intendenti, opera d'Antonino Barbalonga Messinese famoso Dipintore, da cui si son ricavate infinite copie, e sculture... » [65].

Già il fatto che il Nostro sia stato scelto per tale opera dimostra chiaramente la stima che la sua attività riscuoteva; a lavoro compiuto, poi, il pittore — già precedentemente « famoso » [66] — dovette veder crescere ulteriormente la sua popolarità. A noi non è dato, purtroppo, giudicare del valore di questo quadro, poichè esso fu trasportato in Ispagna, insieme con parecchi altri dello stesso Barbalonga, dal Conte di S. Stefano [67], e se ne è perduta ogni traccia: ce ne resta soltanto, nell'*Iconologia* del Samperi [68], una non molto buona incisione in rame. Tuttavia dalle parole del Samperi — che lo dice « à maraviglia ingegnoso, e bello, e di molta lode appresso gl'intendenti »: tanto che se ne ricavarono « infinite copie, e sculture » [69] —, risulta evidente, se non l'eccellenza intrinseca del dipinto, almeno la fama che all'autore ne derivò.

Si comprende, quindi, come aumentassero al Nostro le commissioni, sia per le Chiese, sia per la « pubblica galleria » (una *S. Cecilia* ed una tela con le *Nozze di Cana*, entrambe trasportate in Ispagna dallo stesso Conte di S. Stefano [70], ed ora smarrite), sia per privati [71]. Ancora una volta, la fama del Barbalonga

---

[65] SAMPERI, *Iconologia*, pag. 137.

[66] SAMPERI, *op. cit.*, loc. cit.

[67] HACKERT-GRANO, *op. cit.*, pag. 23.

[68] SAMPERI, *op. cit.*, tav. VIII.

[69] SAMPERI, *op. cit.*, pag. 137.

[70] HACKERT-GRANO, *op. cit.*, pag. 23; GROSSO CACOPARDO, *op. cit.* pag. 130.

[71] SAMPERI, *Messana ...illustrata*, Vol. I, pag. 613; - V. RUFFO, *La Galleria Ruffo in Messina nel secolo XVII*, Roma 1917, pagg. 15, 155.

varcò i confini della città in cui operava: egli mandò opere a Castroreale, a Palermo [72].

Non deve, quindi, recarci meraviglia il fatto che intorno al Pittore si adunassero parecchi giovani messinesi per essere da lui indirizzati sulla via dell'arte: tanto più che il Rodriguez, per la sua inclinazione alla solitudine, « non ebbe che pochissimi discepoli » [73], mentre il Minniti almeno dal 1624 [74], ma probabilmente già dal 1618 [75], aveva lasciato Messina per Siracusa. I biografi messinesi parlano concordemente di una scuola del Barbalonga molto fiorente a Messina, e nominano parecchi discepoli [76]. Ma già il Pascoli, fonte ancora più antica, ci presenta, quali allievi del Nostro a Messina, lo Scilla ed il Marolì [77]. E tanto per limitarci alla considerazione di questi due artisti, se dobbiamo riconoscere col Mauceri [78], col Bottari [79], col Delogu [80], con l'Agnello [81], che la loro arte ricevette poi l'impronta definitiva dal contatto vitale con indirizzi diversi — a Roma per il primo, a Venezia per il secondo —, tuttavia scorgiamo precisi ricordi di scuola barbalonghiana riaffioranti nei putti del *S. Pietro d'Alcantara in estasi* del Marolì e del *S. Gaetano dinanzi alla Vergine*

---

72 Secondo il PASCOLI, *op. cit.*, Vol. II, pag. 49, egli avrebbe inviato opere anche « a Siracusa,... a Napoli, a Milano, a Venezia, ed in altre città principali d'Italia, dove il nome suo fu celebre ». Ma tutto ciò mi sembra una esagerazione del biografo. Io non ho notizia di opere del Barbalonga esistenti in tali luoghi.

73 HACKERT-GRANO, *op. cit.*, pag. 22.

74 G. AGNELLO, *Un caravaggesco: Mario Minniti*. Estratto da *Archivi*, 1941, N. 1-2, doc. IV, pagg. 14-15; - E. MAUCERI, *Su Mario Menniti pittore siracusano del secolo XVII*, in *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana*, 1910, pag. 138.

75 AGNELLO, *op. cit.*, pag. 4; pag. 8; doc. I, pagg. 13-14.

76 Il Grano nomina lo Scilla, il Gabriello, il Marolì, il Tricomi, il Di Giovanni, il Gaetano (HACKERT-GRANO, *op. cit.*, pag. 23). Il GROSSO CACOPARDO, *op. cit.*, pagg. 133-149, elenca gli stessi, più il Tuccari.

77 PASCOLI, *op. cit.*, Vol. II, pag. 50. - Il Lanzi nomina gli stessi, più il Gabriello e il Tricomi (L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII sec.*, ed. Milano 1824, Vol. II, pagg. 362-365).

78 MAUCERI, *Pittori seicentisti del Museo di Messina*, in « Bollettino d'Arte », 1926, pagg. 109-116.

79 S. BOTTARI, *Antonio Alberti Barbalonga*, ne « La Siciliana », febbraio 1927, pagg. 37-38.

80 R. DELOGU, *'600 pittorico messinese*, ne « L'Italia Letteraria », 1 novembre 1931, pag. 4.

81 G. AGNELLO, *Gli affreschi di Agostino Scilla nella Cappella del SS. Sacramento nella Chiesa Cattedrale di Siracusa*, estratto da « Vita Nostra », Siracusa 1939, pag. 2.

dello Scilla [82]. D'altra parte, quasi tutte le superstiti opere messinesi del Nostro (*Beato Giacomo, Ascensione, Conversione di S. Paolo*) rivelano la collaborazione di aiuti. Onde le affermazioni degli storici circa una scuola del Barbalonga fiorita a Messina mi sembra siano, in linea di massima, degne di fede.

* * *

Arriviamo, così, verso il 1649. Il pittore non aveva ancora raggiunto la cinquantina, quando « il più funesto male venne... ad attaccarlo sul meglio de' suoi giorni, e della sua gloria. La chiragra atrocemente tormentandolo l'obbligava a lasciare i pennelli... » [83]. Proprio questa forzata inattività — dovuta, appunto, alla gotta alle mani — doveva essere il tormento più grave per l'artista; tuttavia, questo inesorabile declinare non fu senza pause serene. Attesta il contemporaneo Samperi: « Barbalonga... fuit... multa erga Deiparam Virginem religione, a qua cum male aegrotaret, et debilis manibus, neque cibum sumere, neque penicillos tractare posset, sanitatem impetravit, dataque est ei a Virgine facultas, ut suam dumtaxat Imaginem, quae est in ara maxima majoris aedis, et D. Lucae opus reputatur ex originali pingeret, quae res felicissime sibi cessit, et ea effícta, in eamdem protinus recidit aegritudinem, ex qua deinde obiit » [84].

Nessun dubbio che il Barbalonga sia morto a 49 anni, nel 1649 [85]: anzi, il Pascoli precisa: il 2 novembre 1649 [86].

I suoi concittadini — dicono concordemente i biografi [87] — molto lo piansero: oltre che per la sua arte, anche per « i suoi costumi angelici, e la sua vita innocente,... aveasi attirato l'amore universale fin degli stessi suoi emoli » [88].

La sua salma fu onorevolmente sepolta nella Chiesa di S. Agostino [89].

---

[82] Se ne possono vedere le riproduzioni anche in MAUCERI, *op. cit.*, rispettivamente fig. 1 a pag. 111 e fig. 4 a pag. 114.

[83] GROSSO CACOPARDO, *op. cit.*, pag. 131.

[84] SAMPERI, *Messana ...illustrata*, Vol. I, pag. 613; cfr. GROSSO CACOPARDO, *op. cit.*, loc. cit.

[85] PASCOLI, *op. cit.*, Vol. II, pag. 49; HACKERT-GRANO, *op. cit.*, pag. 23; GROSSO CACOPARDO, *op. cit.*, loc. cit.

[86] PASCOLI, *op. cit.*, loc. cit.

[87] PASCOLI, *op. cit.*, Vol. II, pag. 50; HACKERT-GRANO, *op. cit.*, loc. cit.; GROSSO CACOPARDO, *op. cit.*, loc. cit.

[88] GROSSO CACOPARDO, *op. cit.*, loc. cit.

[89] C. D. GALLO, *Gli Annali della Città di Messina*, T. III, Messina 1804, pag. 314.

II

L'OPERA DEL BARBALONGA NEL PERIODO ROMANO

1. *Nella bottega del Domenichino.*

L'esame della pittura di Antonino Alberti Barbalonga deve necessariamente incominciare dai primi lavori eseguiti a Roma sotto la direzione del Domenichino o in collaborazione con lui: chè del periodo del discepolato messinese presso Simone Comandè, nulla conosciamo.

Abbiamo visto come dai documenti finora noti non risulti in che anno il Barbalonga sia entrato, a Roma, nella scuola dello Zampieri. Così, anche per la datazione dei suoi primi dipinti, non avendo punti di riferimento sicuri, dobbiamo contentarci di fondare le nostre ipotesi su tenuissimi indizi.

Un punto di partenza potremmo trovare nella pala d'altare con la *Vergine, S. Bonaventura e S. Girolamo* (fig. 1), che si trova nella Cappella dei Pierleoni — l'ultima a sinistra —, nella chiesa di S. Croce e S. Bonaventura dei Lucchesi. L'unico che ricordi tale opera fra le altre del Barbalonga è il Passeri [1]: « Antonino Messinese si fece conoscere per valoroso... in quello (quadro) nella Chiesa de' Lucchesi dell'ultima Cappella alla destra dell'Altar maggiore nel quale è la Regina del Cielo assisa in un Regio Trono, servita, e ossequiata dagli Angioli; et alli suoi piedi, inginocchiati nel terreno li due Santi, Girolamo, e Francesco d'Assisi » [2].

---

[1] Passeri, *op. cit.*, pag. 70.

[2] Notiamo le due inesattezze del Passeri: 1) la Cappella si trova a sinistra, e non a destra dell'altar maggiore; 2) nel Santo inginocchiato assieme a S. Girolamo non possiamo ravvisare S. Francesco, perchè in questo caso non si spiegherebbe la presenza, nel dipinto, del secondo cappello cardinalizio; deve dunque trattarsi di un Santo cardinale dell'Ordine francescano: quindi si presenta ovvia l'identificazione con S. Bonaventura, Titolare della Chiesa. Il fatto, poi, che a S. Girolamo sia attribuita la dignità cardinalizia, non esistente ai suoi tempi, è dovuto ad un'errata tradizione risalente al secolo IX. (Cfr. A. M. Ciaranfi, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XVII, pag. 285, alla voce *Girolamo* (*Santo*)).

Il Titi, il Roisecco ed il Cipriani dànno il quadro alla scuola del Domenichino [3]. La stessa attribuzione riporta il Marchesi [4], il quale giudica il dipinto « il miglior di quanti ve n'abbia in questa Chiesa, e di non tenue pregio ». Qualche, seppur vaga, indicazione cronologica possiamo trarre da un'iscrizione, che fino a qualche tempo fa si leggeva sul pavimento della Cappella [5].

In effetti, soppressa la Congregazione dei Frati Minori Conventuali Riformati con Breve del 6 febbraio 1626, papa Urbano VIII assegnò, con altro Breve del 10 febbraio, la loro chiesa di S. Antonio in Via Capo le Case ai PP. Cappuccini del Convento di S. Bonaventura, perchè servisse di prima base per la costruzione del nuovo grande convento a Capo le Case [6]. Con la chiesa di S. Antonio, passò ai Cappuccini anche il lascito Pierleoni, ad essa legato: si spiega, quindi, perchè il Papa designasse la loro chiesa di S. Bonaventura per l'erezione della Cappella. Questa fu, dunque, costruita dopo il 10 febbraio 1926, — e prima del 1631, poichè nell'aprile di tale anno i Cappuccini lasciarono la chiesa di S. Bonaventura, che passò ai Lucchesi [7]. Onde possiamo ragionevolmente supporre che la pala dell'altare sia stata eseguita verso il 1627-28: quando, appunto, il nostro pittore iniziava la sua attività romana.

---

[3] TITI, *op. cit.*, ed Tinassi, Roma 1721, pag. 337; N. ROISECCO, *Roma antica e moderna*, Roma 1765, T. II, pag. 270; G. B. CIPRIANI, *Descrizione itineraria di Roma*, Roma 1838, pag. 71.

[4] G. MARCHESI, *Cenni sulla chiesa del SS.mo Crocefisso e di S. Bonaventura de' Lucchesi ed i suoi restauri*, Roma 1863, pag. 25.

[5] La ricorda ancora *in loco* P. EDOARDO D'ALENÇON, *Il terzo convento dei Cappuccini in Roma - La Chiesa di S. Nicola de Portiis - San Bonaventura - S. Croce dei Lucchesi*, Roma 1908, pag. 42, nota 1. Attualmente la lapide si trova nel pavimento della prima Cappella sinistra. Essa dice: SACELLUM HOC CUM PICTURIS ET LAPIDE SEPULCHRALI PRO QQ POMPEIO PIERLEONI NOBILI ROMANO EIUSQ. FILIO NEC NON D. HIERONYMA CATALANA DICTI POMPEII UXORE ADHUC VIVENTE EXTRUCTUM FUIT ORNATUM ET OMNIBUS NUMERIS SUIS ABSOLUTUM FUIT DE AUCTORITATE SEDIS APOSTOLICAE VIGORE BREVIS S. D. N. PAPAE URBANI VIII QUI HIC ET IN HANC FORMAM PRAEFATI POMPEII VOLUNTATEM COMMUTAVIT LOCO ECCLESIAE ET ALIORUM QUAE SUMPTU TRIUM MILLIUM SCUTORUM EX ULTIMIS TABULIS EIUSDEM POMPEII ERANT FACIENDA IN SOLO RR. PP. CONVENTUALIUM REFORMATORUM UBI AD PRAENSES REPERITUR AEDIFICATUS LOCUS CUM ECCLESIA PRO RR. PP. CAPUCCINIS DE URBE.

[6] P. DOMENICO DA ISNELLO, *Il Convento della Santissima Concezione de' Padri Cappuccini in Piazza Barberini di Roma*, Viterbo, 1923, pagg. 36-38.

[7] G. GIGLI, *op. cit.*, pag. 118. Cfr. POLLAK, *op. cit.*, Regesti 545-547, pagg. 168-169, e Regesti 295-296, pag. 124.

Quanto all'attribuzione, mi sembra che l'esame del dipinto, che presenta parecchi punti di contatto con le posteriori opere sicure del Nostro (particolarmente con il *S. Gaetano e S. Andrea Avellino* e con l'*Apparizione della Vergine a S. Filippo Neri*: si confrontino i putti, il modo di trattare le estremità, etc.), confermi la notizia fornita dal Passeri. - Il campo della tela si presenta diviso, quasi, in due da una zona di nubi biancastre, che, incupite verso il basso, vengono ad allontanare, dinanzi agli sguardi estatici delle due figure terrestri, la celeste apparizione. Un motivo, questo della cortina di nubi, che ritroveremo nel *S. Gaetano e S. Andrea Avellino;* ed anche il caldo sfondo di luce che allaga la parte superiore della tela è comune a queste due opere.

Vi è più di un richiamo al Domenichino: i tipi degli angeli grandi; il delicato candore della Vergine; la zona d'ombra che vela obliquamente il volto di uno dei cherubini; le infantili, graziose movenze dei putti. Ed ancora un altro richiamo, per quanto vago: la grandiosità delle forme del S. Girolamo — cui aggiunge imponenza quel rigonfio accavallarsi delle rosse pieghe del panneggio — ricorda (sebbene il gusto chiaroscurale sia completamente diverso) le simpatie michelangiolesche che in questo momento animano l'attività dello Zampieri.

Non mancano, però, accenti propri del Barbalonga. Il Nostro — a differenza del Domenichino — non sente il paesaggio, che in questo dipinto è genericamente accennato da qualche intristito alberello. Viva è, invece, la suggestione dell'ombra, che s'addensa a scavare scuri intervalli fra l'emergenza delle forme. Nello stesso tempo, l'Artista sente anche i valori di peso, che stranamente contrastano col suggerimento di leggerezza e di moto ascensionale dato dalla direzione degli sguardi: greve è il mantello che avvolge in ampie pieghe la monumentale figura della Vergine; spesso, pannoso il saio del S. Bonaventura; ed i due puttini che scherzano coi cappelli cardinalizi pesano sul suolo. - Più deboli, invece, le figure degli angeli grandi, dal modellato poco solido. Sommessa e non particolarmente significativa è la voce del colore, dai toni estremamente chiari [8].

---

[8] Ingiustificata è l'attribuzione al Barbalonga dell'*Incoronazione dell'Assunta*, nella penultima Cappella sinistra di questa stessa chiesa. E' stata, forse, la cura del ritratto che ha fatto pensare al Nostro: ma quel panneggio senza peso e senza morbidezza; quelle mani legnose; i tipi dei putti, per nulla infantili: nerboruti, dal-

Trascrizione personale di un brano pittorico del Domenichino è la *S. Cecilia* (fig. 2) del Museo Diocesano di Palermo. L'esame di questa tela, se, da una parte, rivela la devota adesione del discepolo ai modi del Maestro, dall'altra dimostra che la personalità del Nostro non si lascia dissolvere in una pedissequa imitazione: essa si svela qui anche più nettamente che nell'opera precedente.

Il primo autore che ricordi il dipinto è il Grosso Cacopardo, il quale dice [9] che esso fu acquistato « per onz. 100 pella sua galleria dal Principe di Belmonte. Tiene la figura il nome del pittore nel lembo della manica della veste: prima di scuoprirlo, erasi attribuita al Domenichino ». Il quadro passò poi al Museo Nazionale, ed attualmente è esposto in una sala del primo piano del Museo Diocesano. Non v'è ombra di firma: però il luogo indicato dal Grosso Cacopardo presenta tracce di restauro, onde si può pensare che essa sia stata inavvertitamente ricoperta. Comunque, l'esame del dipinto ed il raffronto con quella che ne è la fonte diretta — la *S. Cecilia* di Palazzo Rospigliosi, giustamente attribuita al Domenichino — rivelano chiaramente la mano del discepolo dello Zampieri.

Anzitutto, è evidente che il Barbalonga ha inteso dare del suo modello una traduzione in massima parte fedele, introducendovi solo delle lievi varianti. Chè, per esempio, le diverse proporzioni delle figure rispetto al campo del dipinto — come anche il fatto che, nel quadro di Palermo, la figura della Santa sia tagliata poco sotto le ginocchia, e la mandola quasi a metà — potrebbero dipendere, più che dalla volontà del pittore, dalle minori dimensioni della tela su cui egli doveva operare (m. 1,80 × 1,30, rispetto a m. 2,41 × 1,50 della *S. Cecilia* Rospigliosi). Di qui, anche la minor ariosità del dipinto di Palermo, e l'impressione di maggior pesantezza delle forme. D'altra parte, che il Barbalonga accentui il peso nelle sue figure, l'abbiamo già notato: in coerenza con questo modo di sentire, vediamo che, in quest'opera, il chiaroscuro assume funzione essenzialmente plastica, diretto com'è ad assecondare il nitido risalto delle forme accuratamente disegnate ed efficacemente modellate. Turgidi,

---

l'aria furbesca, dalle ali taglienti; la figura femminile, dalle forme tozze, eppur senza rilievo; la scena senza respiro; il colore uniforme e senza vita, non parlano il linguaggio barbalonghiano. Anche i ritratti, del resto, son sentiti in modo diverso.

[9] GROSSO CACOPARDO, *op. cit.*, pag. 130, n. 3.

quasi duri, appaiono i corpi sotto le tese epidermidi: quanto intimamente lontana, questa realizzazione, dall'amore con cui il Domenichino fa palpitare velature d'ombra sul delicato incarnato della Santa — e sfuma in penombra le linee di contorno dei tre puttini!

Smorto è nel Barbalonga il brano del paesaggio, al di sopra di un davanzale nettamente accusato: infelice è — mi sembra — anche la trasposizione di esso a sinistra. Poca luce si diffonde da quel tramonto che non riesce a dar vita alle colline azzurrognole — di taglio diverso che nel dipinto del Domenichino —, allo specchio d'acqua che s'intravvede sul davanti, alla poca vegetazione inerte.

Al contrario, tanto luminoso è il paesaggio del Domenichino, e pur così semplice: una allungata montagna cilestrina, un cielo stratificato in delicate gradazioni di colore, un dilagare di sole: su cui, con potente risalto, stacca a sinistra la folta, scura massa del fogliame dai riflessi violacei. Non si notano limiti architettonici, onde, nonostante la densa oscurità del fondo al di sotto della linea delle montagne, la scena sembra campita all'aperto: e tanta aria circola tra le figure.

Più ammassate, invece, — anche per la maggior ristrettezza del campo — appaiono le figure nella tela di Palermo. E per di più, il Barbalonga va ad aggiungere, in alto, quelle due paffute, bionde testoline di putti: forse per accentuare il taglio obliquo della composizione — non infrequente nel Nostro —, o anche semplicemente perchè il suo pennello si dilettava di evocare un po' dovunque simili figurine alate. I tre putti sul tavolo, pur nelle accennate differenze di stile, sono similissimi a quelli del dipinto del Domenichino: ma meno spontanei, meno vivaci di essi; così, meno fini appaiono i lineamenti — e più slargato l'ovale — del volto della Santa. Meno morbido è il piegare del panneggio: d'altra parte, la voluta adesione al modello slarga l'orlo del manto, che s'irrigidisce in apparenze quasi cartacee. Ma, nell'uniforme greve cadere del tappeto rosso-viola dal tavolo basso, sembra smarrito il ricordo delle pieghe fluenti che il Domenichino aveva ricavato in una seta color verde appassito, dai sobri ricami, ed aveva raccolto intorno al piede scolpito del tavolo.

Accanto ad altre varianti di minor rilievo, notiamo che il Barbalonga smorza i toni di parecchi colori — ed altri ne muta; spegne i bagliori che il Domenichino aveva acceso sul prezioso viola - prugna delle maniche della sua Santa; in complesso,

crea un organismo coloristico meno vivo che nel dipinto dello Zampieri, ma non spiacente.

Cronologicamente, l'opera appartiene al periodo romano (poichè è evidente che il pittore ha lavorato tenendo sotto gli occhi il suo modello); ed è posteriore alla tela con la *Vergine, S. Bonaventura e S. Girolamo* di S. Croce dei Lucchesi: la tecnica è più matura, il disegno più accurato, il modellato più solido; il colore ha toni più robusti.

In definitiva, dobbiamo dire che, se nella voluta imitazione del dipinto del Maestro il lavoro del Barbalonga perde di spontaneità, tuttavia l'artista traduce il soggetto nel proprio, personale linguaggio: ne risulta non una fredda replica, ma una creazione che ha il suo significato nella linea di svolgimento dell'arte barbalonghiana.

Vicina alla *S. Cecilia* del Museo Diocesano di Palermo, è un'opera di ugual soggetto, che dovrebbe tuttora trovarsi, con attribuzione al Domenichino, in una non precisata collezione privata di Bologna [10]. Purtroppo il fatto che, ignorandosene l'ubicazione esatta, si sia costretti ad esaminare il dipinto soltanto attraverso una scadente riproduzione fotografica, rende molto problematiche le nostre conclusioni. Il Mauceri, che vide direttamente l'opera, la giudicò « una ripetizione, ma meno felice » di quella di Palermo — ed autografa dello stesso Barbalonga. Egli osserva che « le pieghe delle vesti della Santa diventano più grossolane; la spalliera della sedia è di un barocco urtante; i putti perdono di freschezza; tutto è liscio, compassato, freddo, il che palesa lo studio della replica » [11].

Certo, l'autore di quest'opera conosce sia il dipinto di Palermo che quello di palazzo Rospigliosi: riproduce dettagli ora dell'uno, ora dell'altro. I lineamenti del volto della Santa, i gruppi delle note musicali segnate sul libro, sono presi dall'opera del Barbalonga; l'assenza della collana, la spalliera della sedia, il drappeggio del tappeto, richiamano invece la S. Cecilia Rospigliosi. Qualche variante l'autore introduce nel paesaggio; ad animare — in alto a destra — il fondo, pone una specie di mensola, eliminando le due testoline alate del Barbalonga e le

---

[10] Il Mauceri, che la pubblica in « Bologna » 1935 fasc. 10, pag. 4, tace il nome della Collezione. L'opera è sconosciuta presso la Sovrintendenza di Bologna.

[11] E. MAUCERI, *La Santa Cecilia del Barbalonga*, in *Bologna*, 1935, fasc. 10, pag. 4.

canne d'organo del Domenichino; e forse per rompere anche a sinistra l'oscurità del fondo, è accentuata la voluta della spalliera della sedia.

La scena, disposta qui nel senso della larghezza, appare più dispersa; meno felice è la posizione centrale del riquadro col paesaggio.

È quest'opera da attribuirsi al Barbalonga? Questa ipotesi, già avanzata dal Mauceri [12], mi lascia perplessa. L'espressione imbambolata della Santa; tutta quella luce che investe e quasi immobilizza, spianandole, le forme; tanta sontuosità di stoffa nel lussuoso tappeto; infine, tutto il fare più manierato e lezioso, mi sembrano esulare dai modi del pittore messinese. Forse, più che al Barbalonga, converrebbe pensare ad altro anonimo imitatore del Domenichino.

Opera più impegnativa che la *S. Cecilia* di Palermo è la grande pala con *i SS. Gaetano ed Andrea Avellino* (fig. 3) che il Barbalonga dipinse per la Cappella dei Santi Teatini nella Chiesa di S. Silvestro al Quirinale. L'opera è citata ed attribuita al Nostro da tutte le fonti: Bellori, Malvasia, Passeri, Baldinucci, Pascoli, Grano, Grosso Cacopardo... [13]; anche le Guide di Roma sono concordi in tale attribuzione [14]. Secondo il Pascoli [15], questa sarebbe la prima opera dal Nostro eseguita per chiese: compiuta — egli dice — in gara con Andrea Camassei, altro discepolo dello Zampieri, cui era stato commesso un quadro dello stesso soggetto per S. Andrea della Valle. Non sappiamo se tale connessione cronologica fra le due opere sia reale, o non piuttosto arbitrariamente formulata dal biografo; in ogni modo, tale notizia non ci offre nessun appiglio per la datazione

---

[12] Mauceri, *op. cit.*, loc. cit.

[13] Bellori, *op. cit.*, T. I, pag. 360; Malvasia, *op. cit.*, T. II, pag. 340; Passeri, *op. cit.*, pag. 70; Baldinucci, *Delle notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, ediz. accresciuta di Annotazioni da Manni, T. XII, Firenze 1772, pag. 148; Pascoli, *op. cit.*, Vol. II, pag. 48; Hackert-Grano, *op. cit.*, pag. 23; Grosso Cacopardo, *op. cit.*, pag. 128.

[14] Titi, *op. cit.*, pag. 322; M. Rossi, *Descrizione di Roma moderna*, Roma, ed. M. Rossi, 1697, pag. 666; Pancirolo - Posterla - Cecconi, *Roma sacra, e moderna, già descritta dal Pancirolo ed accresciuta da F. Posterla, e di nuovo con somma diligenza e studio riordinata da G. F. Cecconi*, Roma 1725, pag. 141; e poi Roisecco, *op. cit.*, T. II, pag. 330; M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna*, ed. Roma 1804, pag. 262; Cipriani, *op. cit.*, pag. 71; Rufini, *Guida di Roma e suoi dintorni*, Roma 1857, pag. 108; etc...

[15] Pascoli, *op. cit.*, loc. cit.

della pala, poichè del quadro del Camassei, ora perduto [16], non conosciamo la data.

Certamente, però, la pala di S. Silvestro al Quirinale non può considerarsi — come vorrebbe il Pascoli — un punto di partenza nell'attività del Barbalonga: chè, in confronto alle opere già esaminate, essa rivela nell'artista maggior ricchezza di esperienze ed interessi più complessi.

Ritroviamo in questo dipinto le due zone nettamente distinte che già abbiamo notato in quello di S. Croce dei Lucchesi: in alto, l'apparizione divina librantesi su uno sfondo di soffici, lievitanti nuvolette d'oro; in basso, i terreni spettatori nel chiuso di una camera, le cui pareti si squarciano per lasciar irrompere quella folla gioconda di figurette alate, che, di contro al cupo ispessirsi delle nubi, segnano la linea di passaggio fra terra e cielo. Ed in realtà — più che i due Santi — sembrano proprio i puttini i protagonisti della scena: la fantasia dell'artista si compiace di immaginarli in graziosi e spontanei aggruppamenti; ne vagheggia gli atteggiamenti infantili; fa studiosamente giocare l'ombra e la luce sui loro volti (facile ricordo, questo, del Domenichino: ma dal Nostro troppo insistentemente ripetuto); popola di essi, in secondo piano, le nubi alle spalle dell'Eterno. Oltre l'ascendenza generica del motivo al Domenichino, non è difficile ravvisare in questi putti — anche nei dettagli — precisi richiami al Maestro: per esempio, i due puttini che — seduti in basso — pongono una nota festosa fra il nero ergersi delle ascetiche figure dei due Santi, richiamano un simile grazioso particolare della *Madonna del Rosario* della Pinacoteca di Bologna (i due angioletti sono invertiti: può quindi darsi che il Nostro conoscesse l'opera per una incisione). Ma, al solito, nel Barbalonga queste paffute figurette, dalle forme nettamente disegnate. hanno meno leggerezza, più peso, che nel Domenichino: ed anche, in qualche caso, più manierata, meno spontanea ne è l'espressione.

Non è soltanto nei putti che il Nostro si richiama allo Zampieri: tutto il brano dell'Eterno sostenuto dagli Angeli deriva immediatamente dal *Peccato originale* della Galleria Barberini.

---

[16] [F. P. RAGONESI], *La Chiesa di S. Andrea della Valle - Cenno storico*, Roma, Desclée - Lefebure, 1900, pagg. 40-41: « L'antico quadro... di Andrea Camassei di Bevagna, più non esiste... Nel 1700, trovandosi quel quadro molto in deperimento, fu sostituito col quadro attuale... di Mattia de Mare ». La notizia è ripetuta da S. ORTOLANI, *S. Andrea della Valle*, Roma, s. a., pagg. 11-12.

Ma che cosa rimane, nell'interpretazione del Nostro, di quel respiro michelangiolesco che, almeno intenzionalmente, aveva animato il Dio Padre del Domenichino, diretta reminiscenza della *Creazione di Adamo* della Sistina? Nulla di più che un motivo iconografico. Ed anche il movimento descritto nel Dio Padre della Galleria Barberini si muta qui, in statica gravezza di peso. Non un alito di vento turba l'immobilità del drappo che fa da sfondo all'aereo gruppo: lo svolazzo che è al vertice non è che un pretesto per gettare un velo d'ombra sul viso del putto. Accorrono gli angioletti a circondare l'Eterno nel cavo dell'ampio mantello: ma con quanta minor sobrietà che nel Domenichino! E più pannoso che nello Zampieri è il tessuto che cade in poche morbide pieghe sulle membra squadrate a larghi piani della nobile figura di Dio Padre, e si cincischia con svolazzi venati di luce fra le agili forme dei due grandi Angeli in volo. Invece smagrite, austere, si allungano contro la parete le figure dei due Santi. La secchezza dei tipi, il panneggiare liscio con pieghe appena accennate richiamano i monaci degli affreschi di Grottaferrata: particolarmente quelli della *Guarigione dell'ossesso* e dell'*Incontro di S. Nilo con Ottone III*. Però, più personali, più caratterizzate appaiono le fisionomie dei due Santi Teatini: già si delinea qui la spiccata tendenza del Barbalonga al ritratto. Bella, soprattutto, la composta, raccolta figura del Santo di destra: di contro all'altra più enfatica, dalle linee disperse, dalla statica incerta.

Eccezionalmente curato — rispetto alle altre opere del Nostro — è il passaggio, di taglio non spiacevole: una costa montuosa, uno specchio d'acqua tranquilla, qualche macchia di vegetazione, un turrito castello che sembra ripreso dal fondo di un ovale del Domenichino: *Timoclea innanzi ad Alessandro* (già nella romana Villa Peretti, ed ora al Louvre). Tuttavia, questo paese non scavalca i termini di una esercitazione scolastica: invano vi cercheremmo la freschezza d'ispirazione, la festosità di vita dei paesaggi dello Zampieri. Il Barbalonga — a differenza del Maestro — non è un paesista.

Nè la profondità spaziale suggerita dal paese — e, in alto, dallo sfondo luminoso dietro all'apparizione dell'Eterno — riesce a dare ampiezza di respiro alla scena, che appare sentita in superficie ed appesantita dalle troppe figure (per quanto l'artista abbia cercato, nella parte superiore, di organizzarle in un tentato accentrante suggerimento di moto rotatorio).

In complesso, mi sembra che la grande pala di S. Silvestro al Quirinale segni il punto di maggior adesione del Nostro ai modi del Domenichino [17]. Nello stesso tempo, per la relativa complessità della scena, per la varietà dei motivi (perfino la simbologia è discretamente accennata nelle azioni dei putti), per la ricerca di un ritmico corrispondersi delle forme, che il colore, dai soliti toni smorzati, sommessamente commenta, essa rappresenta il maggiore sforzo compositivo del Barbalonga nel periodo giovanile. L'opera piacque ai contemporanei: il Titi, il Malvasia, il Passeri la ricordano con parole di lode [18].

Siamo, ormai, alla fine del terzo decennio del secolo. Ci troviamo ora di fronte ad un gruppo di opere del Domenichino, in cui sembra sia entrata la collaborazione del Nostro: la pala con la *Vergine, S. Giovanni e S. Petronio*, ora alla Pinacoteca di Brera; i due affreschi con *Storie di S. Francesco*, nella Cappella dei Merenda in S. Maria della Vittoria. Opere, queste, press'a poco coeve, e fra le ultime eseguite dal Domenichino a Roma.

Notizie documentate circa la paternità e la datazione della pala di Brera ci son trasmesse dal Cancellieri [19]. Essa fu commessa al Domenichino, per 200 scudi, nel dicembre del 1625, e fu da lui compiuta alla fine del 1629 [20]. Quanto alla possibile

---

[17] Anche l'idea della costruzione a tre zone (— gruppo celeste in piena luminosità, gruppo terreno in luce più scialba, linea di passaggio segnata dagli angeli —) potrebbe esser presa dal *Martirio di S. Agnese* dello Zampieri (Bologna, Pinacoteca).

[18] TITI, *op. cit.*, loc. cit.; MALVASIA, *op. cit.*, loc. cit.; PASSERI, *op. cit.*, loc. cit.

[19] F. CANCELLIERI, *Notizie istoriche delle Chiese di S. Maria in Iulia di S. Giovanni Calibita nell'Isola Licaonia e di S. Tommaso degli Spagnuoli o della Catena detta poi de' SS. Gio. e Petronio de' Bolognesi*, Bologna 1823, pag. 26.

[20] « A dì 15 Giugno 1625, Monsignor Segni V. Gov., e Monsignor Clemente Leoni Priore, essendo stato proposto in Congregazione, che il Sig. Domenico Zampieri vole fare una Tavola per l'Altare Maggiore, per prezzo di Scudi 200.; l'azzurro, et altri patti da contenersi nell'Istrumento da celebrarsi;...

A dì 14 Decembre 1625., Monsignor Segni V. Gov. fu dato facoltà alli Signori Priori di potere istromentare, o far poliza con il Sig. Domenico Zampieri, circa il fare la Pittura della Tavola all'Altare grande...

A dì 25. Aprile 1627. circa, il Sig. Domenichini fu eletto, che li parlasse il Sig. Priore, e il Sig. Torre, acciò vedano di avere il Quadro per la Festa prossima di S. Giovanni.

A dì 12. Marzo 1628., si sono deputati il Signor Giulio Cesare Marchesini Proveditore, ed io infrascritto Secretario (cioè Gio: Vitrario) che sollecitino il Domenichino per l'espedizione del Quadro.

A dì 8. Novembre 1629., che il Sig. Ambasciadore (cioè Gio. Battista Sampieri)

collaborazione del Barbalonga, il problema è sollevato da una strana affermazione del Grano [21] — ripetuta, al solito, puntualmente dal Grosso Cacopardo [22]: « ...in Roma, sono opera del Barbalonga... le Virtù nella Vittoria di S. Carlo a Catenari, e S. Giovanni e S. Petronio in S. Giovanni Evangelista de' Bolognesi, che vanno sotto il nome di Domenichino » [23]. Ma che la tela di cui ci stiamo occupando — eseguita, appunto, per la chiesa di S. Giovanni Evangelista [24], e passata alla Pinacoteca di Brera nel 1812 [25] — sia di mano del Domenichino, è cosa storicamente certa [26]; ed anche i caratteri stilistici dell'opera rivelano scopertamente i modi dello Zampieri. Onde l'affermazione del Grano non può essere accettata se non nel senso di una collaborazione del Nostro: che, del resto, non è difficile ad ammettersi, data la stima che il Maestro ne aveva [27], e le buone prove che il Barbalonga aveva ormai dato delle proprie capacità e dell'uniformarsi del suo sentire e del suo linguaggio a quelli del Maestro. Ma impresa molto ardua sarebbe il voler

---

alla venuta del Sig. Card. Ludovisi, procuri che sua Signoria Illu.ma facci l'Altare di marmo, conforme diede intentione, avendo il Sig. Domenichino già perfezionato il Quadro ».

(Da una Raccolta di *Memorie* della chiesa di S. Giovanni Evangelista: in CANCELLIERI, *op. cit.*, loc. cit.).

[21] HACKERT-GRANO, *op. cit.*, pagg. 23-24, n. 19.

[22] GROSSO CACOPARDO, *op. cit.*, pag. 128.

[23] Inspiegabile e del tutto infondata — sia storicamente che stilisticamente — è l'attribuzione al Barbalonga delle *Virtù* affrescate nei pennacchi della cupola di S. Carlo ai Catinari. Anche l'ipotesi di una collaborazione del Nostro sarebbe, in questo caso, arbitraria. E' vero che il Domenichino lasciò « l'ultima figura della Temperanza non intieramente di sua mano compita » (BELLORI, *op. cit.*, T. I, pagg. 332-333); ma non vi è ragione di non prestar fede al Pascoli, che asserisce esser stata la *Temperanza* terminata dal Cozza, dopo la morte del Maestro (PASCOLI, *op. cit.*, Vol. II, pag. 67).

[24] CANCELLIERI, *op. cit.*, pag. 40: « Dopo che fu esposta questa stupenda Pittura alla pubblica vista, per esservi effigiato il Santo Vescovo di Bologna, unitamente a S. Giovanni, la Chiesa incominciò a prendere la denominazione dell'uno, e dell'altro, che mai s'incontra nelle Memorie precedenti ad Urbano VIII, dove... si nomina soltanto sotto il titolo di S. Gio. Evangelista ».

[25] C. RICCI, *La Pinacoteca di Brera*, Bergamo 1907, pagg. 96-98.

[26] Cfr. documento sopra citato (pag. 24, nota 20); inoltre, PASSERI, *op. cit.*, pagg. 50-51; BELLORI, *op. cit.*, T. I, pag. 351; BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottauo nel 1642*, Roma 1642 (fac-simile a cura dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma 1935), pag. 383; MALVASIA, *op. cit.*, pag. 319.

[27] V. Sopra, pag. 6.

sezionare quest'opera, che si presenta in vitale unità di concezione e di esecuzione. Forse al Barbalonga toccò semplicemente il compito di rifinire qualche particolare: al massimo, potrebbe esser sua la figura del putto che tiene il calice, che, nel chiaroscuro meno fine, nelle ombre più dense, sembrerebbe rivelare modi un po' diversi e più vicini a quelli dell'*Apparizione della Vergine a S. Filippo Neri*: opera, quest'ultima, in cui il Nostro per tanti particolari si rifà alla pala in questione.

Ancora la collaborazione del Barbalonga parrebbe vedersi nell'ultima opera compiuta dallo Zampieri prima della sua partenza per Napoli: la decorazione pittorica della Cappella gentilizia dei Merenda, in S. Maria della Vittoria. Questa volta la notizia ci viene dal Passeri: « ...Questa Cappella è dedicata a San Francesco d'Assisi; et egli (il Domenichino) nel Quadro dell'Altare dipinse, quando questo Serafico Santo riceve nelle proprie braccia Giesù Bambino dalle mani amorose della sua Santissima Madre; e si vede d'intorno a lei una particella della gloria de' Beati, e sopra lucide nuvole alcuni Amorini Celesti, curiosi spettatori di così cara, et amorosa funtione; come anche con l'accompagnamento d'Angioletti scherzanti tra le nuvole. Nelle due parti laterali, dove sono due Vani alquanto bislonghi, ornati di cornice, e cartelloni di stucco, parte dorato e (parte) lasciato bianco, dipinse nel muro a fresco due avenimenti del medesimo Santo: nella parte dell'Evangelo; quando riceve le Stimmate sopra il Monte dell'Alvernia, che, per lo dolore di quelle, vien sostenuto da due Angioli; e nell'aria, dove in una gloria di lucido splendore apparisce l'infocato Serafino, uno scherzo d'Amorini Celesti; et al di sotto un sito d'una amena campagna. All'incontro, quando egli desideroso di sentire una arcata della soave sinfonia della Gloria Celeste, ne riceve la gratia da un'Angelica Lira, al suono della quale fù rapito in estasi di piaceri superni. Queste due Istoriette, perchè furono dipinte in tempo, che il Giampieri era nello stretto del negotiato del lavoro di Napoli, per non haver'egli la testa ferma di operare, le dipinse con suo disegno e cartone, Antonino; quel Messinese suo Discepolo... » [28]. Il fatto che il Passeri sia l'unico a darci questa notizia — mentre gli altri biografi [29] e le Guide di

[28] PASSERI, *op. cit.*, pagg. 54-55.

[29] BAGLIONE, *op. cit.*, pag. 384; MALVASIA, *op. cit.*, T. II, pag. 325; BELLORI, *op. cit.*, T. I, pagg. 328-329.

Roma [30] attribuiscono tutte le pitture della Cappella allo Zampieri — non toglie minimamente peso alla sua testimonianza. Infatti, da una parte, l'attribuzione comune si spiega agevolmente se si pensa che, come dice lo stesso Passeri, tutta intera l'opera si deve sostanzialmente — nella concezione e nel disegno — al Maestro; dall'altra, proprio il fatto che il Passeri sia il solo a precisare che l'esecuzione materiale dei due affreschi è lavoro della scuola, ed a spiegarne le ragioni, suggerisce che tale notizia gli venga da una fonte singolarmente ben informata: probabilmente dallo stesso Domenichino, con cui il biografo strinse amicizia a Frascati nel 1634 [31]. La notizia, quindi, appare storicamente fondata.

Ma esaminiamo direttamente gli affreschi. Anzitutto, quel che salta subito agli occhi è l'inconfondibile timbro dello Zampieri. Esso — nota il Serra — « si manifesta nel taglio del paese, nei tipi, nei motivi degli angeli, nella chiarezza del colore, nella struttura dei corpi, lunghi dalle teste piccole, negli effetti di chiaroscuro a zone oblique » [32]. - Tuttavia, è altrettanto evidente che il freschista di S. Carlo ai Catinari e soprattutto di S. Andrea della Valle non può aver eseguito queste due « storie » di S. Francesco. Tutto, qui, è più povero, quasi inanimato: il colore, incredibilmente sbiadito e smorto; il paesaggio, trattato così sommariamente, senz'aria, senza luce; il panneggio, dalle pieghe spesso segnate grossolanamente, senza freschezza; la figura del Santo, legnosa, dalle linee schematiche. Dobbiamo, dunque, riconoscere, in questa infelice espressione di un pensiero pittorico dello Zampieri, la mano del discepolo messinese? A tutta prima tale ipotesi ci sembrerebbe inaccettabile. Ma non dobbiamo perdere di vista alcuni elementi: anzitutto, il cattivo stato di conservazione dei dipinti, da cui, in parte, deriva la prima sgradevole impressione; in secondo luogo, il fatto che l'esecutore di essi lavorò « su disegno e cartone » del Maestro [33], e che quindi ben poca libertà egli aveva di esprimersi nel suo proprio linguaggio; in terzo luogo, che il Barbalonga non aveva familiarità con l'affresco, nè aveva attitudine

---

[30] Titi, *op. cit.*, pag. 331; Franzini, *Roma antica e moderna*, Roma 1678, pag. 447; Panciroli - Posterla - Cecconi, *op. cit.*, pag. 203; etc...

[31] Passeri, *op. cit.*, pag. 62.

[32] L. Serra, *Domenico Zampieri detto il Domenichino*, Roma 1909, pag. 119.

[33] Passeri, *op. cit.*, pag. 55.

a tale tecnica [34]. Non dobbiamo, quindi, stupirci se troviamo qui un fare più impacciato ed insolito, una minor disinvoltura che nelle altre opere del Nostro.

Scendendo più al dettaglio: nell'affresco di destra, *Estasi di S. Francesco,* (fig. 4), il gonfiarsi del panneggio, il maggior movimento di linee nelle scorciate figure degli angeli (l'angelo di destra presentato da tergo, per esempio, richiama tanto da vicino una figura angelica del *Martirio di S. Agnese,* alla Pinacoteca di Bologna), denunciano evidentemente il disegno del Domenichino; ma la mano del discepolo è riconoscibile nella pesantezza con cui sono rese le lumeggiature sulle pieghe; nella frettolosità con cui è definito il paesaggio (qualche albero dalle fronde ingiallite; pochi ciuffi d'erba che, qua e là, vengono ad animare l'uniforme digradare delle rocce brulle); nella secchezza, greve tuttavia, della figura del Santo, dal volto così personale e potentemente espressivo.

Gli stessi rilievi, puntualmente, potremmo fare per l'affresco di sinistra, *S. Francesco riceve le Stimmate,* (fig. 5); ma, in questo secondo dipinto, i putti dalle forme carnose, flaccide addirittura, ed il viso tozzo, legnoso, senza personalità e senza vita del Santo, sono altrettanto lontani dai modi del Nostro, quanto da quelli del Maestro: questi particolari si debbono, quindi, ad altra mano.

Concludendo, questi due affreschi di S. Maria della Vittoria rappresentano, nel percorso del Barbalonga, un episodio del tutto periferico. La necessità di dipingere in una tecnica estranea alla sua arte, la costrizione entro limiti già segnati da un disegno altrui, incepparono il libero esprimersi della personalità del pittore. Ne risultò un'opera ibrida, molto debole e poco sentita dallo stesso artista: un tentativo fallito.

Certo non si può pensare che l'attività del Barbalonga si sia limitata, in quest'ultimo periodo, a questi poveri lavori di collaborazione con il Maestro: chè anzi, dopo la pala di S. Silvestro al Quirinale, con cui « Antonino Messinese si fece conoscere per valoroso » [35], si può a ragione supporre che gli venissero affidate altre commissioni di rilievo.

---

[34] La stessa lunga, amorosa cura che egli dedica ai particolari — dice il Pascoli (*op. cit.,* Vol. II, pag. 47): « era assai diligente, e molto gli piaceva il finire » — suggerisce che l'affresco non era per lui.

[35] PASSERI, *op. cit.,* pag. 70.

Una gli venne dai Padri Teatini di S. Andrea della Valle, che gli commisero un'*Assunta* per l'Oratorio annesso alla chiesa. Il Pascoli pone quest'opera dopo la pala di S. Silvestro al Quirinale [36]; altro noi non possiamo dire, poichè l'*Assunta* di S. Andrea della Valle, la cui paternità barbalonghiana è fra le più documentate [37], è andata smarrita. Nell'Oratorio del Divino Amore (attiguo alla Cappella del SS. Crocifisso), dove, secondo la testimonianza delle Guide, essa avrebbe dovuto trovarsi, si vede ora un quadro di diverso soggetto e di altro autore [38]. - L'unica descrizione, e molto concisa, che ci resti dell'opera, è quella del Passeri: « Maria Vergine Assunta al Cielo in mezzo al Concistoro degli Apostoli » [39].

Giungiamo, così, a discutere della perduta tela con l'*Apparizione della Vergine a S. Filippo Neri* (fig. 6), dipinta dal pittore per lo zio messinese, P. Francesco Alberti. Essa — da un punto di vista storico — fa quasi, nella vita del Nostro, da trait d'union fra Roma e Messina; mentre, sotto l'aspetto stilistico, — per quel che si può vedere dalla riproduzione fotografica — sembra rivelare, pur nei frequenti richiami al Domenichino, modi più strettamente personali. Appunto per questo, io porrei l'esecuzione del dipinto verso il 1631 — quando, cioè, i contatti col Maestro, a causa del lavoro di Napoli, andavano facendosi più radi: ma prima della fine di questo stesso anno, poichè già il 21 Gennaio 1632 [40] la tela veniva donata dal P. Alberti alla Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri.

Il rogito di Notar Francesco Manna ci offre le misure del quadro ed una sommaria descrizione di esso: « Item ultra prae-

---

[36] PASCOLI, *op. cit.*, Vol. II, pag. 48.

[37] BELLORI, *op. cit.*, T. I, pag. 360; PASSERI, *op. cit.*, pag. 70; PASCOLI, *op. cit.*, loc. cit.; HACKERT-GRANO, *op. cit.*, pag. 23; GROSSO-CACOPARDO, *op. cit.*, pag. 128; inoltre TITI, *op. cit.*, pag. 149; M. ROSSI, *op. cit.*, pag. 507; etc....

[38] L'*Assunta* del Barbalonga è ricordata in loco fino alla metà del secolo scorso (cfr. G. MELCHIORRI, *Guida metodica di Roma e suoi Contorni*, ed. Puccinelli, Roma 1840, Parte II, pag. 282; A. RUFFINI, *Guida di Roma e suoi dintorni*, Roma 1857, pag. 152); ma già prima del 1900 era stata sostituita dal dipinto attuale (cfr. RAGONESI, *op. cit.*, pagg. 49, 50). - Dell'*Assunta* nessuna traccia si è rinvenuta, nonostante i Padri che reggono la chiesa abbiano gentilmente eseguito delle ricerche.

[39] PASSERI, *op. cit.*, loc. cit.

[40] Questa è la data dell'atto di donazione, riferita da C. LA FARINA, *op. cit.*, pag. 85, nota c. Presso il Grosso Cacopardo (*op. cit.*, pag. 129, n. 1), essa presenta una variante: 11 gennaro 1632. Ma la lezione del La Farina — che consultò molto attentamente l'atto notarile, di cui trasmette testualmente un intero brano — offre maggiori garanzie di sicurezza.

missa praefatus de Aliberto donator pro ejus particolari devotione titulo ejusdem donationis inrevocabiliter inter vivos et omni alio meliori modo dedit et dat, ac donavit et donat dictae congregationi Oratorii Sancti Philippi Neri de proximo erigendae in hac urbe Messanae me notario stipulante pro ea un quatro di pittura di altezza di palmi quattordici, e di larghezza di palmi nove, la quale è di una bonissima valuta consisti che il Santo Philippo Neri sta vestito sacerdotalmente innanti un altare, e sopra detto altare ci sta Maria Vergine con il suo pottino Giesù in braccia con alcuni pottini sopra la testa ad modo di corona, e con altri pottini sotto li piedi, et altri figuri » [41].

L'opera — l'abbiamo già detto — fu distrutta fra le macerie della chiesa di S. Filippo Neri, nel terremoto del 1908 [42]: non possiamo, quindi, giudicarla che attraverso la riproduzione fotografica che Brogi ne aveva eseguito.

Puntuali appaiono ancora i richiami ad opere dello Zampieri. Così, il trono di nubi opache, pesanti, su cui siede la Vergine, le fattezze del suo volto, l'incrociarsi massiccio delle gambe, richiamano direttamente simili particolari della *Vergine porgente il Bambino a S. Francesco* in S. Maria della Vittoria; il protendersi da destra delle mani del Santo ad indicare l'Eletta ripete esattamente l'atteggiamento del S. Domenico in un disegno dello Zampieri — *Madonna con angeli e Santi* — che si trova agli Uffizi [43]. Ma soprattutto con la già esaminata tela della *Vergine con S. Giovanni e S. Petronio*, parecchi sono i punti di contatto: le tre testoline alate che fan corona al capo della Vergine son copia fedele di quelle della pala di Brera; l'acconciatura della Vergine, con quel serico fazzoletto annodato sul petto; le fattezze, però qui appesantite, del Bambino Gesù; il motivo del tendaggio sorretto da un putto; la ricca, preziosa decorazione dei paramenti sacri del Santo (più fine e più sobria,

---

[41] C. La Farina, *op. cit.*, pag. 86. L'autore trascrive il brano dai « *Libri di Notar Francesco Manna...* nello Archivio generale de' notari defunti ». - Gli Atti di questo Notaio sono andati distrutti nell'ultima guerra.

[42] Salinas-Columba, *Terremoto di Messina - Opere d'arte recuperate dalle RR. Soprintendenze dei Monumenti, dei Musei e delle Gallerie di Palermo*, Palermo 1915, pag. 34. - Da C. La Farina, *Messina ed i suoi monumenti*, Messina 1840, pag. 34, e dalla Guida pubblicata a cura del Municipio (*Messina e Dintorni*, Messina 1902, pag. 311), sappiamo che, prima del terremoto, il quadro era posto sull'altare maggiore della chiesa.

[43] Riprodotto in L. Serra, *I disegni del Domenichino agli Uffizi*, in « Rassegna d'arte », 1907, pag. 188.

però, quella del S. Petronio); i consueti giochi d'ombra sul viso dei putti, son tutte evidenti reminiscenze della pala del Maestro. Ma diverso è lo spirito che anima le due opere.

Nella pala di Brera, dall'inquadratura architettonica che sfonda nel libero cielo tanta aria penetra e circola tra le figure; in chiarezza di luce mattinale sbocciano — amorosamente ad una ad una definite — le forme; aleggia la melodia degli angeli musici sulla scena immobile, sulle figure, assorte (a dispetto della leggera enfasi dei gesti) in muta, estatica contemplazione: mentre i putti, con deliziosa infantile noncuranza, sembrano interessarsi soltanto dei loro balocchi — la mitra, l'aquila, il calice col serpentello, l'altalenante tendaggio.

Invece, nella tela di S. Filippo Neri, spedito si annoda il dialogo nel richiamarsi delle mani protese, nel serrarsi della composizione trasversalmente impostata: dialogo che lo sguardo del Santo prolunga verso di noi. Lo sfuggire obliquo dell'altare presentato di spigolo, l'allungarsi verso il fondo delle strisce del pavimento, vogliono costruire lo spazio: ma non si avverte circolazione di aria nel chiuso ambiente. L'interesse del pittore si divide fra due ordini di problemi: da una parte, la ricerca formale secondata dal chiaroscuro; dall'altra, la ricerca pittorica di effetti di luce e di ombra. Così, di contro al panneggiare plasticamente inteso del manto della Vergine, il brano pittorico del camice del Santo; così, di fronte al risalto plastico delle forme tornite — chiuse entro contorni ben netti, quasi incisi — del gruppo della Vergine e dei putti, scorgiamo, nel putto che sostiene il tendaggio, la forma che pittoricamente si sfalda sotto il morso dell'ombra. La luce gioca con le penombre sulla accidentata superficie delle maniche del Santo; crea serici riflessi sulla stoffa leggera del corpetto della Vergine; si addensa a dare corporeità al pannolino che la mano dell'Eletta cincischia. Così, goccia di luce rappresa sull'oscurità del tappeto è il giglio che risponde, al di là della diagonale delle figure, al fiorire in luce — di contro al nero tendaggio — delle forme del putto, che con sforzo sembrano risalire a galla dal risucchio dell'ombra. Lievi riflessi luminosi animano la distesa del pavimento; un gioco di luce e di ombra dà vita alle mani protese del Santo.

Dunque, poesia dell'ombra e poesia della luce noi cogliamo in quest'opera: ricerche luministiche, che denotano nel Nostro un nuovo risentire di esperienze di umore caravaggesco.

Accanto a ciò, una più meditata ricerca di equilibrio compositivo determina il ritmico bilanciarsi delle forme. La visione, sfrondata di particolari inutili (siamo ormai lontani dall'assieparsi delle figure della pala di S. Silvestro al Quirinale), si fa più raccolta, più intima: nuovo calore di vita ne deriva alla scena [44].

2. *I ritratti.*

Contemporaneamente, l'amoroso studio del vero e della psicologia dei personaggi, che era nei canoni estetici del Domenichino, si era sviluppato, nel Barbalonga, nella direzione del ritratto: anzi, a dire del Samperi [45], sarebbe stato questo il principale interesse del pittore durante il soggiorno romano [46]. E noi siamo venuti notando qua e là, nelle opere precedenti, lo sporadico rivelarsi di questa tendenza dell'artista.

L'attività romana del Nostro si chiude, appunto, con una serie di ritratti.

Anzitutto, quelli di Urbano VIII e del Cardinale Antonio Barberini di S. Onofrio, ora smarriti. Richiamiamo le fonti storiche relative a tali opere:

1) la nota di pagamento pubblicata dal Pollak, del 18 maggio 1633:

« Ad Antonio Alberti Pittore △ 100 per prezzo di 4 Ritratti di Nostro Signore e dell'Emin° Sign. Cardinale S. Onofrio fatti da lui al Coro e Reffettorio nel Convento de' PP. Cappuccini » [47].

2) l'attestazione del messinese contemporaneo Samperi: « Pinxitque Romae, et Messanae varios Dynastas, inter hos Ur-

[44] C. La Farina (*op. cit.*, pag. 84) ricorda anche il bozzetto dell'opera, acquistato in quell'epoca da T. Aloisio: « Lo stesso — egli dice — è alto palmo 1,5. largo palmo 1. ed offre soltanto talune piccole variazioni nel novero, e nell'atteggiamento degli angeletti ».

[45] Samperi, *Messana ...illustrata*, T. I, pag. 613: « diu Romae Picturae operam navavit in assimilanda ex vero vultu hominum effigie, in quo pingendi artificio primas tulit ».

[46] Secondo il Grosso Cacopardo (*op. cit.*, pag. 128), il Domenichino, apprezzando le qualità ritrattistiche del Nostro, lo avrebbe scelto per eseguirgli il ritratto. La notizia non trova riscontro in altre fonti.

[47] Pollak, *op. cit.*, pagg. 172-173, Reg. 571. (Archivio di Stato - Archivio Camerale: *Registro de' Mandati Camerali*, Mandati 1633-35, pag. 37).



Fig. 1 — Roma. S. Croce dei Lucchesi: *La Vergine, S. Bonaventura e S. Girolamo* (Barbalonga)



Fig. 2 — Palermo. Museo Diocesano: *S. Cecilia* (Barbalonga)

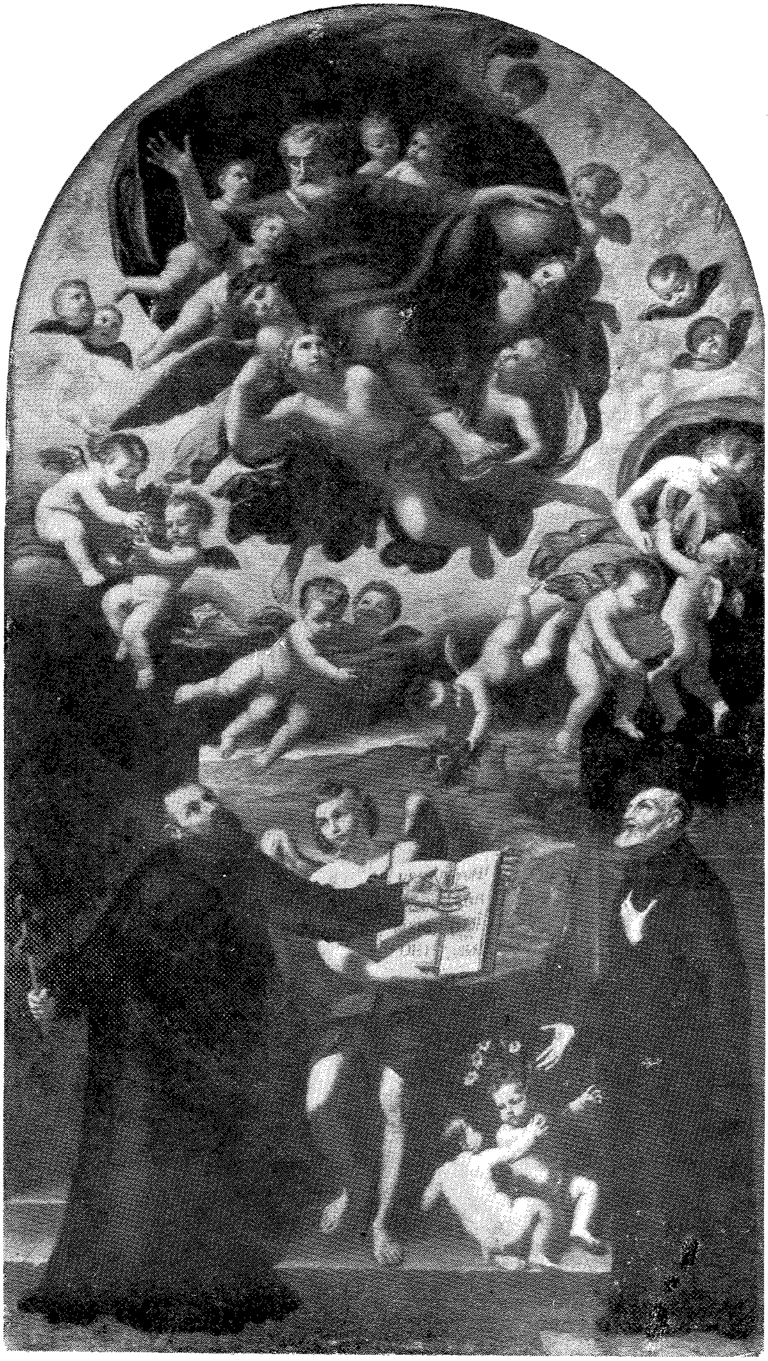


Fig. 3 — Roma. Chiesa di S. Silvestro al Quirinale: *Pala con i S.S. Gaetano e Andrea Avellino* (Barbalonga)



Fig. 4 — Roma. S. Maria della Vittoria: *Estasi di S. Francesco* (Domenichino e Barbalonga)



Fig. 4 — Roma. S. Maria della Vittoria: *Estasi di S. Francesco* (Domenichino e Barbalonga)



Fig. 5 — Roma. S. Maria della Vittoria: *S. Francesco riceve le stimmate* (Domenichino e Barbalonga)

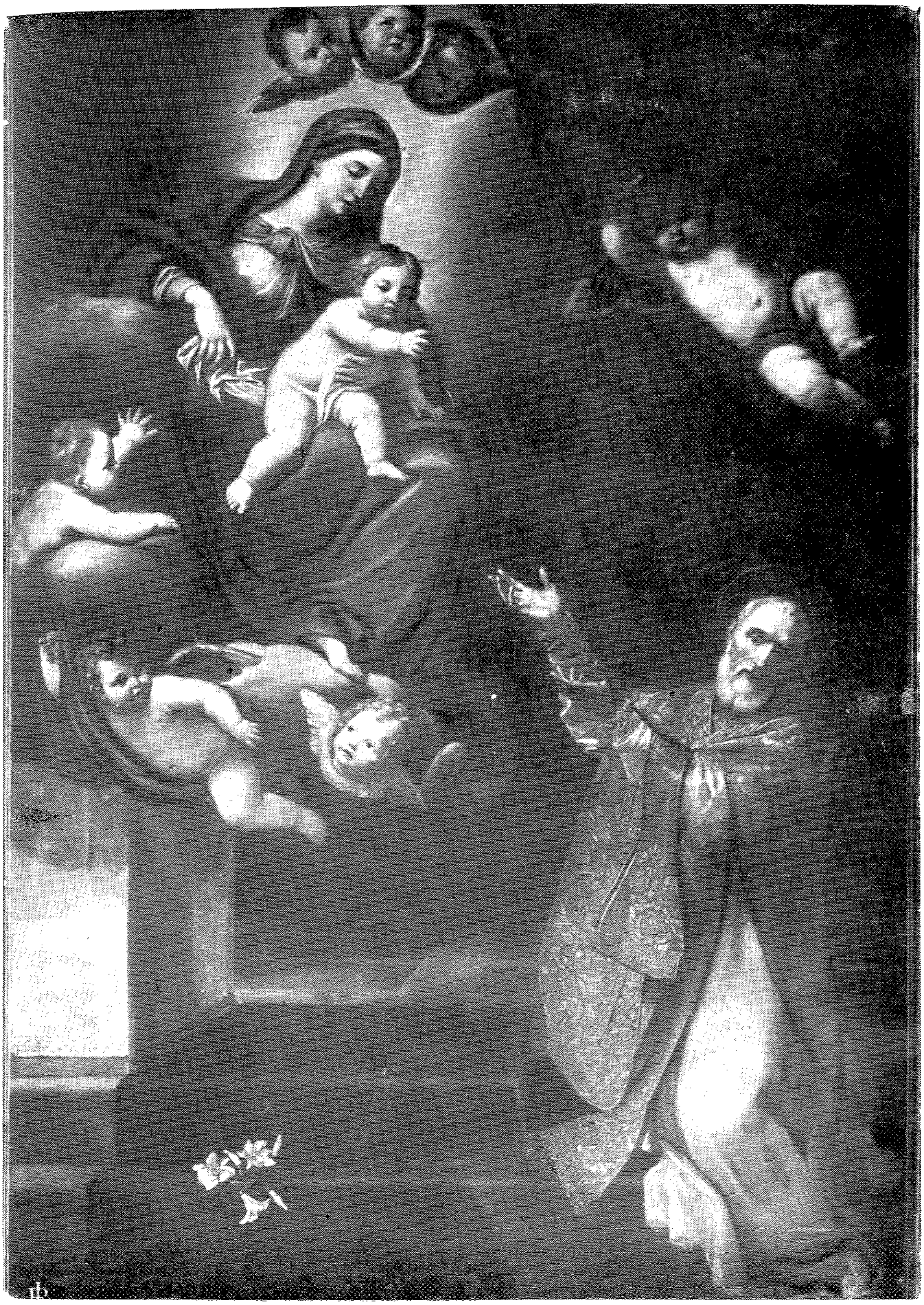


Fig. 6 — Messina (già nella Chiesa di S. Filippo Neri): *Apparizione della Vergine a S. Filippo Neri* (Barbalonga)

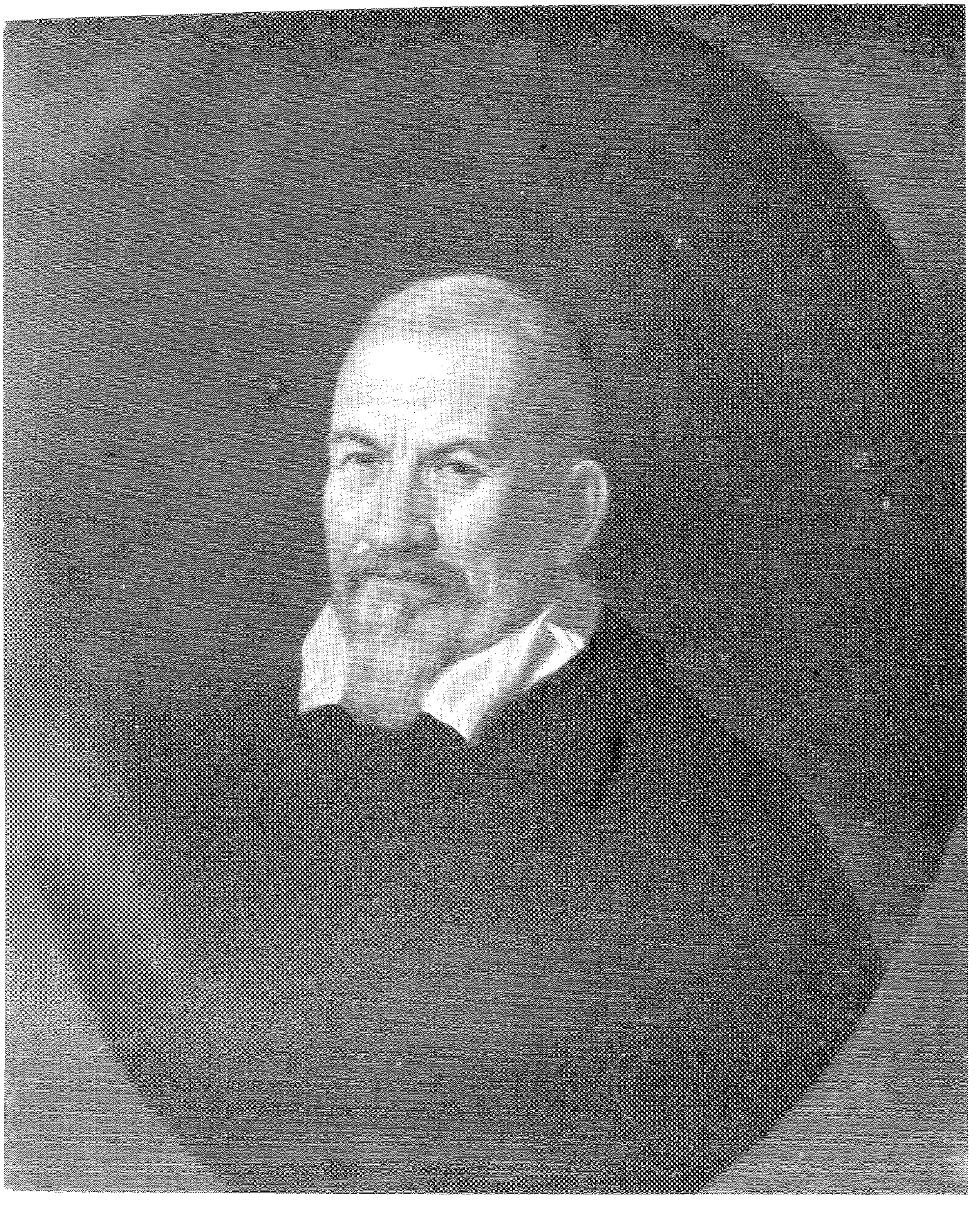


Fig. 7 — Roma. Galleria Spada: *Ritratto di Orazio Spada* (Barbalonga)



Fig. 8 — Messina. Museo Nazionale: *Ritratto di P. Alberti* (Barbalonga)

banum Octavum Summum Pontificem, a quo, et laudatus, et remuneratus est »[48].

Non è difficile ricostruire la via per cui vennero al pittore tali commissioni, quando si pensi che i Cappuccini del Convento di S. Maria della Concezione, per cui furono eseguiti i ritratti, erano gli stessi che, fino all'aprile 1631[49], avevano retto la chiesa di S. Bonaventura. Essi conoscevano bene — e stimavano — il Barbalonga, che aveva eseguito per la Cappella Pierleoni la tela con *la Vergine, S. Bonaventura e S. Girolamo*. Così, quando venne il momento di adornare di dipinti gli altari della nuova chiesa della Concezione, ne fu commesso uno ad Antonino Alberti Barbalonga. Infatti, il P. Michele da Bergamo, Cappuccino, architetto del Convento e sopraintendente a tutti i lavori della fabbrica, nota nelle sue *Memorie*, nel marzo 1631[50]: « scudi cento quindeci moneta per il Sig. Antonino Pittore Ciciliano per un Quadro per una delle Cappelle della Chiesa »[51]. L'indeterminatezza dell'espressione — « un Quadro per una delle Cappelle » — suggerisce che si tratti, in questo caso, di un *acconto* di pagamento per un'opera ancora da eseguirsi; mentre l'assoluta assenza di notizie circa una pala barbalonghiana dipinta per la chiesa della Concezione ci fa pensare che essa, effettivamente, non sia, poi, stata eseguita, e che la commissione sia stata, invece, commutata in quella dei 4 Ritratti dei due illustri benefattori dei Cappuccini, dipinti dal Nostro per lo stesso Convento. Si spiega, così, anche il prezzo apparentemente inadeguato indicato nel pagamento del 18 maggio 1633: ai 100 scudi qui menzionati bisogna, infatti, aggiungere i 115, che il pittore aveva precedentemente avuti in acconto.

Quanto all'epoca di esecuzione dei quattro Ritratti, essa risulta chiaramente delimitata dai due pagamenti suddetti: acconto del marzo 1631 e saldo del 18 maggio 1633.

---

48 SAMPERI, *op. cit.*, loc. cit.

49 V. sopra, pag. 16, nota 7.

50 P. MICHELE DA BERGAMO, *Memorie*, Manoscritto già nell'Archivio del Convento della Concezione, fol. 53: presso P. DOMENICO DA ISNELLO, *Il Convento della Santissima Concezione de' Padri Cappuccini...* cit., pag. 80, nota 1. - Il manoscritto del P. Michele da Bergamo è attualmente irreperibile nell'Archivio dei Cappuccini. La data del pagamento non è citata dal P. Domenico da Isnello, ma si ricava dal confronto con la nota 2, a pag. 79 della sua opera.

51 Si ricordi che anche in un elenco dell'Accademia di S. Luca il Barbalonga è chiamato semplicemente « Antonino siciliano », (V. sopra, pag. 7, nota 40).

Tuttavia di queste opere, intorno a cui abbiamo notizie tanto precise, non rimane attualmente traccia nel Convento dei Cappuccini. I due Ritratti del Refettorio dovettero andare smarriti quando, dopo il '70, gran parte del Convento fu incamerata dallo Stato italiano. Quelli del Coro, poi, furono ben presto rimossi dalla loro collocazione originaria [52], e sostituiti dai due debolissimi e manierati ritratti che tuttora vi si trovano, firmati da quel fra' Michele Bergamasco Cappuccino, che già abbiamo menzionato quale architetto del Convento ed autore delle *Memorie* citate.

Queste opere diedero il via ai successi del Barbalonga nel campo del ritratto. Infatti, in seguito ai contatti avuti con la Corte Pontificia, vennero al Nostro altre commissioni da parte di alte personalità. Il Samperi, che accenna a tali ritratti [53], non dà alcuna precisazione nè riguardo al numero di essi, nè riguardo ai committenti; tuttavia, i lavori non dovettero essere molti, poichè il margine di tempo in cui potremmo includerli (1632 - inizio del 1634) è piuttosto ristretto: tanto più se si pensi che il Barbalonga — seguendo, anche in ciò, le orme del suo Maestro — non amava la rapidità nell'operare [54].

Uno di tali ritratti, potrebbe ben essere quello di Orazio Spada, della Galleria Spada [55] (fig. 7). L'accostamento di questa tela al *Ritratto di P. Alberti* (fig. 8) si presenta immediato. L'impostazione massiccia della figura; la luminosità del colletto, esaltata dall'affossarsi bluastro dell'ombra tra le pieghe e dal contrasto col fondo scurissimo e col nero intenso dell'abito rapidamente segnato; la cura del particolare, nel trattamento dei capelli, nel turgido affiorare della vena sulla tempia; l'incarnato dai colori robusti... : son tutti tratti che ci richiamano da un lato il Santo di destra della pala di S. Silvestro al Quirinale, dall'altro il *Ritratto dello zio*. Ma nel chiaroscuro più tagliente, nel modellato solido ma senza morbidezza, il *Ritratto di Orazio Spada* si rivela anteriore a quello dell'Alberti.

Un altro ritratto, poi, fu quello che procurò al pittore il

---

[52] Forse li volle per sè lo stesso Pontefice, cui i Ritratti erano piaciuti (cfr. SAMPERI, *op. cit.*, loc. cit.)

[53] SAMPERI, *op. cit.*, loc. cit.

[54] PASCOLI, *op. cit.*, vol. II, pag. 47.

[55] Olio su tela, cm. 82,7 × 64. L'attribuzione al Barbalonga, suggerita dal LONGHI, è accettata da F. ZERI (*La Galleria Spada in Roma, Catalogo dei dipinti*, Firenze 1954, p. 29), che pubblica il dipinto.

« fastidioso incontro » con l'Ambasciatore di Polonia, in seguito a cui egli si decise ad allontanarsi da Roma. Ed allora, mentre l'animo disilluso già si volgeva verso la patria, rivagheggiando le care immagini di cose e persone amiche, — l'artista si trovò a rievocare col pennello la buona e familiare figura dello zio. Nacque così a Roma [56] — almeno in abbozzo — il *Ritratto del P. Alberti* [57].

L'opera appare ottimamente conservata: cosicchè in tutto il suo valore possiamo gustare la poesia di questo interno penombrato, così caldo di vita in tutti e singoli gli oggetti che il tocco della luce individua o che il diradarsi dell'ombra lascia intravvedere. Un'aria di antica familiarità lega insieme le persone e le cose, accomunate nel loro destino dal discreto giocare del lume sulla trama dell'ombra. Vive, animata da un debole sbattimento di luce (vaga reminiscenza caravaggesca?), la parete di fondo; calore di vita emana dal vetusto seggiolone filettato di luce negli intagli del legno; con energia scattante le due penne — guizzi luminosi — frecciano l'aria; e gli anelli della catena che s'intravvede nell'alto non sono che venature di luce sul pesante, scuro tendaggio. Con perfetta naturalezza s'inquadra nell'accogliente interno la massiccia figura dell'Alberti. Il panneggio è trattato con estrema semplicità, ed è sentito solo sotto specie di colore: contro il fondo scuro, distesa di nero più intenso — appena animata qua e là da qualche riflesso luminoso. Con forza di contrasto risaltano, contro tanto nero, le bianche pagine squadernate del breviario, il pastoso candore della goletta arrovesciata, materiata di luce fatta palpabile. - Parallelamente, sulla scura distesa della scrivania, si richiamano, per via di contrasto, il luminoso biancore del foglio spiegato ed il nero intenso della berretta, i cui contorni a mala pena s'individuano contro il fondo buio. Anche qui, in questa berretta, nessun rilievo, nessuna ricerca plastica: solo una macchia di colore. Evidentemente il Barbalonga, di solito alieno da ricerche coloristiche, non è rimasto insensibile al partito cromatico che gli offrivano quegli accostamenti di

[56] La data segnata — « Roma, li 25 Gennaro 1634 » — non può lasciar dubbi in proposito. Ciò non toglie che gli ultimi tocchi possano esser stati dati a Messina, in presenza del modello.

[57] La tela (m. 1,15 × 1,65) rimase nella Sacrestia dell'Oratorio di S. Filippo Neri (Messina), fondato dal P. Alberti, fino al 1902: quindi passò al Museo Civico (poi Museo Nazionale).

bianchi e di neri; così, puro valore cromatico hanno i due frutti che, in cima allo scaffale, accostano il loro giallo caldo al grigio scuro del tendaggio, su cui spicca — altra nota di colore — l'arme gentilizia degli Alberti col giglio di Firenze.

La ricerca formale ritorna nella costruzione del volto, dal chiaroscuro ben netto, dal segno fortemente inciso; all'espres sione ne deriva fermezza di energia, temperata dalla mitezza dello sguardo dei vivissimi occhi neri stranamente umidi di lacrime. Notevole anche il brano delle mani, sobriamente modellate, sensibili, luminose.

Opera fortemente personale, questo Ritratto. Non vi si notano imprestiti dallo Zampieri: se mai, soltanto il valore intensamente luminoso della goletta ricorda un simile particolare del *Ritratto di Vincenzo Scamozzi* del Museo di Berlino. Nella figura dell'Alberti non troviamo la modellazione pastosa, e insieme fortemente sintetica, dei migliori Ritratti del Domenichino (si pensi, di nuovo, a quello dello Scamozzi); la minuzia descrittiva del Barbalonga, che qui si indugia — come già nel *Ritratto di Orazio Spada* — a far affiorare sotto l'epidermide le vene azzurrognole, ad individuare ad uno ad uno i capelli ed i peli della barba, è lontana dai modi dello Zampieri. Tuttavia, tale studio del particolare non sminuisce l'immediatezza di vita di questa bella opera, che chiude egregiamente l'attività romana di Antonino Alberti Barbalonga.

Il pittore ne fu conscio: la datò e la firmò:

« Roma, li 25 Gennaro 1634
Gratiss. Nip. Oblig.ss°
Antonino Alberti » [58].

* * *

Non sarà, a questo punto, inutile cercare di raccogliere in sintesi le sparse osservazioni che siam venuti facendo circa i caratteri della pittura del Nostro durante il soggiorno romano.

Abbiamo, anzitutto, notato — lungo il corso di tutto il periodo — la costante, profonda azione del Domenichino sull'arte del Discepolo: azione che, appunto perchè nasce da una reale armonia di sentire, non si limita a determinare una meccanica

[58] Il dipinto fu esposto, nel 1911, alla Mostra del Ritratto di Palazzo Vecchio. (Cfr. N. TARCHIANI, *Antonio Barbalonga*, in *Il Ritratto Italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla Mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI*, Bergamo 1927, pagg. 164-165.

ripetizione di forme, una accademica assimilazione della « maniera ». Ciò risulta confermato proprio dal fatto che non a tutti gli aspetti dell'arte del Maestro il Barbalonga si accosta: egli ne coglie solo i motivi che trovano un'intima rispondenza nel suo spirito, e non si sforza a ripetere quelli che sono estranei al suo sentire. Così, a differenza del Maestro, egli non sente il paesaggio: preferisce, quindi, immaginare le sue scene in ambiente chiuso; ed anche quando le campisce all'aperto, poche cure egli dedica al paese. - Ancora: mentre il Domenichino è un freschista, il Nostro non ama l'affresco. Infine, di contro al gusto episodico che si nota in tanti dipinti dello Zampieri, il Barbalonga elimina, di solito, dalle sue composizioni ogni particolare distraente. - D'altra parte, la gelosa, quasi pudica passione per la propria arte accomuna i due artisti e li isola dalla turba dei tanti brillanti improvvisatori del Seicento. Dal Maestro Antonino apprende a curare il disegno, a rifinire pazientemente nelle sue opere tutti i particolari. Da lui impara l'amorosa, attenta osservazione del vero — che, di fronte ai suoi personaggi, lo porta allo studio del carattere, e quindi lo inclina al ritratto. In armonia con le preferenze dello Zampieri, egli non ama le scene violente, non sente il dramma: anche il suo colore parla sottovoce. Infine, come il Domenichino, con simpatia il Barbalonga ritrae il mondo spensierato dell'infanzia.

Queste profonde assonanze degli spiriti si concretano in ripetuti richiami alle opere del Maestro: reminiscenze zampieresche, sia d'insieme che di dettagli, affiorano in quasi tutte le opere esaminate.

Tuttavia, abbiamo più volte notato come la personalità del Barbalonga non si esaurisca in questo riecheggiamento di modi del Domenichino, ma si delinei sempre più nettamente con caratteristiche proprie. Abbiamo, così, rilevato come il Nostro ponga l'accento da una parte sul rilievo plastico delle forme sentite nel loro peso, dall'altra sulla vicenda della luce e dell'ombra: interesse, quest'ultimo, che, sul finire del periodo, sembra portarlo a ricerche luministiche d'impronta caravaggesca [59]. - Frattanto, col maturarsi della sua arte, le sue composizioni van facendosi più serrate ed unite, più ricche d'intima vita.

---

[59] Anche il Domenichino, del resto, aveva fugacemente e sporadicamente sentito il Caravaggio (cfr., per esempio, la giovanile *Liberazione di S. Pietro* in S. Pietro in Vincoli).

III

L'OPERA DEL BARBALONGA NEL PERIODO MESSINESE

Ci si aspetterebbe che l'attività messinese di Antonino Alberti Barbalonga fosse documentata da un maggior numero di opere che non quella romana. Infatti, quindici anni (1634-1649) di intensa operosità, in una città che non tardò a valorizzare l'arte del giovane Maestro, avrebbero dovuto lasciare una traccia nel volto artistico di Messina. Invece, è doloroso constatare che sono ben poche le opere messinesi superstiti: alcune — « forse le migliori di quante aveane egli dipinto »[1] — furono trasportate in Ispagna dal Vicerè Conte di S. Stefano, in seguito alla rivoluzione del 1674-78; parecchie furono distrutte dal terremoto del 1908; e, per di più, le poche rimaste furono quasi tutte relegate, ed accatastate assieme a tanti altri quadri, nel magazzino del Museo Nazionale, cosicchè in questo momento è praticamente impossibile esaminarle direttamente. Tutto ciò rende molto ardua l'impresa di chi voglia trarre, dai relitti dell'opera messinese del Barbalonga, degli elementi che consentano di ricostruire adeguatamente la linea di svolgimento della sua arte nel periodo più fecondo della sua vita.

Nel trapiantarsi a Messina, il percorso del pittore non subisce arresti: le prime opere eseguite in patria si rivelano stilisticamente contigue alle ultime del soggiorno romano.

Assai vicina al *Ritratto dell'Alberti* è la tela col *Beato Giacomo* (m. 1,48 × 2,15) (fig. 9), già in S. Domenico ed ora al Museo Nazionale. Non è firmata, nè è citata dalle fonti: tuttavia, la cifra barbalonghiana si rivela inconfondibile sia nel ricorrere di qualche dettaglio comune ad altri lavori del Nostro (il disegno del pavimento ad esagoni e losanghe alternati è identico a quello della pala di S. Silvestro al Quirinale; l'atteggiamento delle mani del Santo richiama il *S. Filippo Neri*; il teschio ritornerà, subito

---

[1] HACKERT-GRANO, *op. cit.*, pag. 23.

dopo, nella *Pietà* dell'Oratorio); sia nei caratteri stilistici dell'opera tutta.

Ritroviamo in questa tela l'obliquo sbattimento di luce sul muro che abbiamo notato nel *Ritratto dell'Alberti*: e questa volta il sapore caravaggesco del motivo è reso ancora più pungente dall'incastrarsi nella parete di quella finestra che idealmente si prolunga oltre il limite superiore della tela. Ma non si sente, qui, spessore di muro, nonostante l'affondarsi del vetro nella parete; non respiro spaziale, nonostante l'impostarsi trasverso della predella e del Crocifisso; nè il minuscolo tavolino che si profila a destra riesce ad allontanare il fondo. Cosicchè, costretta nell'angusto spazio della cella claustrale, ancor più imponente grandeggia la figura del Santo, dalle forme raccolte entro un ideale schema piramidale, e piegate a secondare la linea obliqua che divide la zona in luce dal campo in ombra. Nella metà penombrata si include la nobile figura: eppure, essa sembra assorbire ed esaltare in sè — nelle mani, nel volto, nel caldo biancore dell'abito — tutte le radiazioni luminose dell'ambiente. A tanta luce cristallizzata sulla stoffa e sull'epidermide risponde, nell'alto, l'intenso chiarore che emana dal gruppo dei putti. Ma questo particolare degli angioletti dalle ali squadernate, per quanto richiami un consueto motivo barbalonghiano, qui appare, tuttavia, del tutto periferico e molto debolmente reso: lo addebitiamo, senz'altro, alla scuola.

L'interesse del pittore è incentrato nella figura del Santo, il cui dramma si racchiude nell'intimo contrasto di un moto rattenuto. L'obliquo andamento delle pieghe del nero mantello sembra suggerire un movimento di slancio verso il Crocifisso: ma lo slancio è contenuto, ed il cadere verticale del panneggio della tunica sottolinea l'umile ripiegarsi su se stessa dell'accorata figura. L'intima tensione si rivela nel turgido gonfiarsi dei muscoli del collo, nel sofferente affilarsi dei tratti del volto.

Le forme si cementano in un blocco sotto il greve panneggio, segnato con nuova disinvoltura. La pennellata si fa più pastosa, ad esprimere il ruvido spessore della lana bianco avorio. Il modellato è più fine che nel *Ritratto dell'Alberti.*

Anche questo, in fondo, è un « ritratto », con commozione sentito, con potente vigore espresso :pittura di un'anima, più che di una fisionomia.

Più legata alla scuola appare la *Pietà* (m. 1,60 × 2,70) (figg. 10, 11), recuperata (ma alquanto danneggiata) dopo il terremoto

tra le macerie dell'Oratorio di S. Filippo Neri [2], ed ora nel deposito del Museo Nazionale. Il Mauceri ne ha negato l'autenticità, giudicandola « copia del secolo XVIII » [3]: egli non adduce alcuna ragione a sostegno di tale sua ipotesi, e scavalca l'ostacolo presentato dalla firma del Nostro (« *Antonino Alberti e Barbalonga* »), ritenendola, semplicemente, apocrifa. Ma l'esame delle fonti e l'analisi dei caratteri stilistici mi sembra conducano a tutt'altra conclusione.

Anzitutto, la storia. A tutta prima si potrebbe credere che la tradizione intorno a quest'opera non risalga più indietro del secolo XIX: infatti, il primo a nominare la *Pietà* dell'Oratorio di S. Filippo Neri è il Grosso Cacopardo [4]. Tuttavia, una preziosa notizia fornita da C. La Farina riallaccia la tradizione a fonti molto più antiche. Dice, infatti, questo studioso: « ...mi fo debito avvertire che la Pietà di S. Filippo Neri è quell'istessa di S. Nicolò. Espulsi i Lojoliti nel 1767 l'acquistarono i PP. dell'Oratorio » [5]. Ora, di un quadro « nell'oratorio di S. Niccolò de' padri Gesuiti, che rappresenta la Pietà due grand'angeli ed i misteri della passione », parla già il Pascoli [6]: e la sommaria descrizione che egli ne dà dimostra l'esattezza della identificazione con la tela di S. Filippo Neri. Altra riprova, il fatto che nessuna menzione si trovi più della « *Pietà* di S. Nicolò » presso gli autori che — dal Grosso Cacopardo in poi — parlano della « *Pietà* di S. Filippo Neri »: nessuna reduplicazione, fortunatamente, è venuta a complicare i problemi di quest'opera.

Abbastanza antica, quindi, la tradizione intorno a questo dipinto: già il Pascoli lo attribuisce al Barbalonga.

---

[2] La tela era esposta nella seconda cappella a sinistra (cfr. *Messina e Dintorni,* Guida a cura del Municipio, Messina 1902, pag. 311).

[3] MAUCERI, *Pittori seicentisti del Museo di Messina,* in *Bollettino d'Arte,* settembre 1926, pag. 110.

[4] GROSSO CACOPARDO, *op. cit.,* pag. 129.

[5] C. LA FARINA, *op. cit.,* pag. 88, nota g.

[6] PASCOLI, *op. cit.,* Vol. II, pag. 49. Ancora il Lanzi (*op. cit.,* Vol. II, pag. 362) — ripetendo, evidentemente, il Pascoli — pone la tela a S. Nicolò, mentre l'opera, secondo la data fornita dal La Farina, all'epoca della pubblicazione della *Storia Pittorica* doveva già trovarsi a S. Filippo Neri.

Non dobbiamo, poi, dar troppo peso al fatto che il Grosso Cacopardo (*Guida per la Città di Messina,* Messina, Pappalardo, 1826, pag. 71) dica che questa *Pietà* fu dipinta, come già l'*Apparizione della Vergine a S. Filippo Neri* della stessa chiesa, « a istanza » dello zio del pittore, P. Alberti. E' chiaro che questa non è che una deduzione personale del biografo, tratta dall'ubicazione dell'opera.

Dal lato stilistico, l'opera presenta parecchi punti di contatto con una *Pietà* uscita dalla bottega di Annibale Carracci, già nella Cappella Mattei in S. Francesco a Ripa (Roma), ed ora al Louvre. I tratti del volto della Vergine, l'ovale del viso sottolineato e riecheggiato dal cadere del velo annodato sul petto; la posizione del corpo del Cristo — soprattutto il fluire di quella linea che, dalla testa adagiata in grembo alla Madre, scende a segnare lo spento abbandonarsi sull'anca della mano contratta; il sepolcro presentato di spigolo; la lastra tombale calcata dai piedi della Vergine; il tipo del putto; la pesante corona di spine, con i tre chiodi...: tutti motivi, questi, che il Barbalonga ha direttamente ripresi dalla tela carraccesca. Ma chiari ricordi del Domenichino ritornano nel gioco dell'ombra e della luce sul volto dell'angelo di destra, ed in quell'allargarsi obliquo delle braccia della Madonna — gesto di dedizione assoluta più che di dolore —, che richiama l'*Assunzione* nel soffitto di S. Maria in Trastevere. E, nel cielo, quel balenare di luce di tra le gramaglie delle nubi non è una pallida reminiscenza raffaellesca?

Opera, dunque, ricca di dati culturali è la *Pietà di S. Filippo Neri*: ma questi elementi eterogenei, lungi dall'essere un'accozzaglia di fredde reminiscenze di scuola, sono stati fusi dalla commozione dell'artista, segnati del timbro della *sua* arte.

Il pittore ha spogliato la scena di ogni accento di tragedia: l'ha avvolta in un respiro di lontana, sognante malinconia. Appena assopita in un sonno leggero, la figura del Cristo, reclinata la bella testa sulle ginocchia materne, compone le membra in una morbida linea sinuosa, nel cavo del pesante lenzuolo. Solo nel lirismo di quell'irrazionale gocciare di sangue, che segna di scuro il candore del panno, e stranamente si rapprende sul piedino del putto; solo nelle crèpe che fratturano la pesante pietra tombale; nella foschìa che avvolge, in lontananza, il nero profilarsi delle tre croci; nell'ondeggiare del fogliame rapidamente segnato —, è suggerito il dramma. In un unico blocco si serra la composizione, nel convergere di linee e di masse verso il suo centro ideale: la figura della Vergine, che obliquamente si scala a controbilanciare la linea obliqua del corpo del Cristo. Ma nella meditata rispondenza delle forme non si avverte calcolo, tanta è la naturalezza con cui le figure si stringono in un unico palpito di amore dolente. Attorno alla scena, nello spazio creato dall'arretrare delle masse, dallo spigolo del sepolcro, dallo sfuggire verso il fondo del lastrone tombale, dal lontano, ritmato ergersi con-

troluce delle tre croci, l'atmosfera respira; mentre la luce si addensa sul candore della sindone, fissa in una immobilità trasognata le forme che dispiegate si offrono al suo contatto, sfiora una curva d'ala, un angolo di marmo, la levigata superficie del teschio.

Questi rilievi, ed anche il « ritratto » che si avverte nella figura angelica di sinistra, non fanno che riportarci ai consueti modi barbalonghiani: i richiami, poi, si fan puntuali nel particolare del teschio (cfr. *Beato Giacomo*) e nella linea di contorno della mano destra della Vergine (cfr., ancora, il *Beato Giacomo* ed il *S. Filippo Neri*). Potremmo, per un momento, restare perplessi di fronte a quel panneggio tirato a corda nella figura della Vergine ,all'accentuata pesantezza con cui ne sono lumeggiate le pieghe: tuttavia, questi stessi caratteri abbiamo già visto affiorare in altre opere (si pensi, per esempio, alla *S. Cecilia* di Palermo), e li ritroveremo in qualche altro lavoro del periodo messinese (*Ascensione; Conversione di S. Paolo;* cfr. figg. 12, 13). D'altra parte, riconosciamo in questo panneggio la plasticità, il greve spessore consueti: accentuati, attorno alle gambe della Vergine, nel solidificarsi delle pieghe in parvenze petrigne

La tela, come abbiamo già notato, ci conserva per intero la firma del pittore, segnata in fronte al teschio:

Antonino Alberti
e
Barbalonga

Il Grosso Cacopardo leggeva, accanto al secondo cognome, la data 1634, di cui non si vede, attualmente, alcuna traccia [7]. Comunque, per le numerose reminiscenze di scuola, la *Pietà* di S. Filippo Neri si rivela non molto posteriore al ritorno del Barbalonga a Messina: la datazione del Grosso Cacopardo non dovrebbe, quindi, essere lontana dal vero.

Di questo stesso torno di tempo è il *S. Gregorio*, già « nel

---

[7] GROSSO CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi,* pag. 129. — Si noti che già C. La Farina, a meno di quindici anni di distanza dalla pubblicazione delle *Memorie de' pittori messinesi,* dichiara di non essere riuscito a trovare tale data: « ...per quanto — egli dice — diligentemente abbia io fissato il teschio, che sta accanto al Cristo deposto, sur a cui evvi scritto il nome del dipintore... niuna indicazione dell'anno mi è venuto il destro di scoprirvi ». (C. LA FARINA, *op. cit.,* pagg. 88-89).

braccio di croce a destra »[8] nella chiesa del Monastero di S. Gregorio, donde fu trasportato, dopo il terremoto, nel Magazzino del Museo Nazionale. L'opera (m. 2,80 × 3,17) è « gravissimamente danneggiata », ma ne è rimasta visibile la data: 1636[9]. Nessun dubbio circa l'attribuzione di questa tela: già il contemporaneo Samperi la ricorda quale opera del Nostro[10]. Purtroppo, trovandosi essa nel deposito del Museo, sperduta chissà dove in mezzo a tanti quadri accatastati senz'ordine, non è possibile esaminarla direttamente; e nemmeno ne esistono riproduzioni fotografiche. Dobbiamo, quindi, accontentarci dei cenni descrittivi che ne dànno il Samperi, il Pascoli ed il Grosso Cacopardo[11]: « Il Santo — dice quest'ultimo — è seduto in atto di scrivere, mentre riceve i lumi dal S. Spirito, circondato da un coro di Angeli: è ammirabile la sua faccia, in cui si scorge e la riflessione, e la sorpresa. I due putti interamente nudi, che sedendo a piè del Santo stanno svolgendo un libro, sono cosa a dir vero singolare, pella bellezza delle membra, e pella tenerezza con cui sono dipinte le loro carni ». Un entusiastico giudizio dà di questo quadro Giuseppe La Farina: « ... un S. Gregorio opera ammirevole del Barbalonga, ove non sappiamo se più commendare, o la purezza del disegno, o la grazia del movimento, o l'armonia del colorito »[12].

A molta distanza di tempo da queste opere — e cioè sullo scorcio di questo quarto decennio del secolo — dobbiamo porre la grande tela (m. 2,33 × 3-10) dell'*Ascensione* (fig. 12), già nella chiesa del Monastero di S. Michele, ed ora relegata, alquanto danneggiata dal terremoto, nel magazzino del Museo Nazionale: opera che per tanti aspetti richiama la *Pietà* dell'Oratorio. Il Mauceri ne ha rigettato l'attribuzione al Barbalonga[13]: ma la sua negazione urta contro l'unanime testimonianza degli storici, dal messinese secentista Samperi in poi[14], e soprattutto contro inequivocabili dati stilistici.

---

[8] MAUCERI-AGATI, *Il « Cicerone » per la Sicilia*, Palermo 1910, pag. 324.

[9] SALINAS-COLUMBA, *op. cit.*, pag. 40.

[10] SAMPERI, *Messana ...illustrata*, T. I, pag. 613.

[11] SAMPERI, *op. cit.*, loc. cit.; PASCOLI, *op. cit.*, Vol. II, pag. 49; GROSSO CACOPARDO, *op. cit.*, pag. 129.

[12] G. LA FARINA, *Messina ed i suoi monumenti*, Messina 1840, pag. 53.

[13] MAUCERI, *Pittori seicentisti del Museo di Messina*, in « Bollettino d'Arte », settembre 1926, pag. 110.

[14] SAMPERI, *op. cit.*, Vol. I, pag. 613; PASCOLI, *op. cit.*, Vol. II, pag. 49;

Toccanti sono ancora i richiami al Domenichino. Il putto che, in alto a destra, sembra arginare l'incombere greve del sipario di nubi, ricorda, nel motivo e nelle linee, l'angioletto che, nella pala di Brera, solleva a sinistra il tendaggio. Il bimbo in primo piano, che giunge le manine in fresco fervido atteggiamento di preghiera — uno dei brani più belli: figura tutta riassunta in un fluido, armonioso richiamarsi di curve —, richiama tanto da vicino un simile dettaglio dell'*Adorazione dei pastori* della Galleria di Dulwich. I vaghi scherzi d'ombra sui volti e sulle mani sono reminiscenze consuete ed immancabili di motivi zampiereschi. E la Maddalena, china verso le orme luminose del Redentore, ripete fedelmente l'atteggiamento della figura femminile che, nella *Comunione di S. Girolamo* della Pinacoteca Vaticana, si piega a baciare la mano del santo vegliardo. Ma ancor più per la figura del Cristo ascendente al Cielo, ci saremmo attesi che il Barbalonga si rifacesse ai modelli del Domenichino: almeno due opere, infatti, — il *Rapimento di S. Paolo* del Louvre e l'*Assunzione della Vergine* nel soffitto di S. Maria in Trastevere — dovevano, a questo proposito, offrirgli dei suggerimenti. Tuttavia, non ritroviamo nel Cristo ascendente del Nostro il vigoroso slancio verso l'alto delle figure del Domenichino: soltanto è ripetuto il gesto delle braccia, che si allargano ad esprimere l'abbandonarsi della persona al moto ascensionale. Ma essenzialmente statica rimane la figura: neppure il retorico, inespressivo svolazzo del manto riesce a suggerire il movimento.

Se, ora, poniamo l'opera a confronto con i dipinti barbalonghiani precedentemente esaminati, notiamo più di un richiamo alla *Pietà* dell'Oratorio: particolarmente nell'acconciatura della Vergine e nel trattamento del panneggio, che tende sempre più a spogliarsi della sua primitiva morbidezza: il segno fortemente lo incide, creando fasci di minute pieghe parallele, — così come incide, tagliente, di fitte rughe la fronte pensosa di alcuni apostoli. Tuttavia questo tormento di linee non sminuisce la massiccia solidità delle figure, che vigorosamente s'assestano, secondo ben calcolate rispondenze, nel ritmo cadenzato della composizione. Questa gravita tutta attorno alla figura del Cristo, la cui centralità è sottolineata dallo sventagliare a ruota dei fasci di luce. Con chiarezza e facilità si dispongono attorno al Reden-

---

HACKERT-GRANO, *op. cit.*, pag. 23; LANZI, *op. cit.*, Vol. II, pag. 362; GROSSO CACOPARDO, *op. cit.*, pag. 130; ID., *Guida per la Città di Messina*, pag. 79; etc...

tore, in tre semicerchi paralleli, le innumerevoli figure che popolano — senza affollarla — la scena: ancora una volta, con disinvoltura il Barbalonga risolve il complesso problema compositivo, portando nella soluzione le sue consuete ricerche di simmetria e di equilibrio.

Con interesse, poi, il ritrattista studia alcune di queste fisionomie: vigorosamente costruite, soprattutto, le teste dei due apostoli in primo piano, che lo scorcio arricchisce di vitalità. Ma bella, particolarmente, la delicata figura della Vergine, tutta raccolta in un ritmo concluso, musicale di curve concentriche: dall'ovale del volto, al cadere del fazzoletto annodato, alla linea armoniosa delle bracia, all'orlo sinuoso del manto.

Innegabilmente debole, invece, la zona mediana del dipinto, con quelle figurine individuate ad una ad una nei loro attributi, ma livellate nel monotono ripetersi delle fisionomie e delle espressioni: l'esecuzione di questi particolari di minor rilievo, in cui il disegno è meno curato, o addirittura difettoso, è da attribuirsi alla scuola.

La collaborazione di discepoli scorgiamo largamente anche nella tela con la *Conversione di S. Paolo* (m. 2,70 × 3,32) (fig. 13), passata, dopo il terremoto, dalla chiesa del Monastero di S. Paolo al Magazzino del Museo Nazionale. Il primo a citare questa opera fra le altre del Barbalonga è il Grano [15]; l'attribuzione è accettata da tutti gli autori posteriori, eccettuato il Mauceri, il quale giudica il dipinto indegno del Nostro :« cosa infelice, liscia, piatta, oleografica » [16]. In effetti, quest'opera è molto lontana dall'essere il capolavoro dell'artista, come vorrebbe il Grosso Cacopardo [17]; tuttavia mi sembra non vi siano ragioni sufficienti per non attribuire al Nostro almeno la concezione dell'insieme e l'esecuzione di qualche brano.

Sempre attiva si manifesta l'influenza del Domenichino: già il Maurel ha giustamente avvicinato quest'opera al *Martirio di S. Sebastiano* in S. Maria degli Angeli [18]. Infatti, a questo dipinto il Barbalonga s'ispira sia per l'effetto di moto rotatorio su cui è imperniata la composizione, sia per alcuni dettagli: il brano con

[15] HACKERT-GRANO, *op. cit.*, pag. 23.

[16] MAUCERI, *op. cit.*, pag. 110.

[17] GROSSO CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi*, pag. 130.

[18] MAUREL, *La Sicile*, Paris 1911, pag. 22. Per una svista l'autore intitola l'opera dello Zampieri « *Martyre de Saint André* ».

l'apparizione del Redentore in una gloria d'angeli; l'atteggiamento della figura scorciata a sinistra, che poggia a terra un ginocchio; il volto del giovane a destra, presso il cavallo.

Nello stesso tempo, il pittore trascrive qualche particolare dalla *Conversione di S. Paolo* di Lodovico Carracci (Bologna, Pinacoteca) [19]. Qualcosa della fisionomia del Santo, e soprattutto la linea di contorno delle gambe, derivano da tale dipinto; così, l'atteggiamento del cavaliere che col braccio sinistro alza lo scudo a ripararsi il capo, mentre piega il destro a brandire l'arma (nella tela del Carracci, questa figura, di dimensioni più piccole, è allontanata in secondo piano a destra); e, sebbene più alla lontana, anche l'ondeggiare al vento da sinistra dei vessilli e lo stratificarsi di nuvolaglie nel cielo ci ricordano la tela bolognese. Ma solo questi motivi iconografici passano dall'opera del Carracci in quella del Barbalonga: nessun ricordo, invece, di quell'abbacinante scoppio di luce, che investe, folgorandola, la scena. Nella tela messinese la luce si limita a commentare qualche forma (le zampe del cavallo, il pungente rilievo dell'elmo e della spalla corazzata del soldato); vorrebbe anche creare i consueti giochi sulle gambe del Santo, ma l'effetto — specialmente sotto il ginocchio sinistro — riesce così incredibilmente ingenuo, da farci escludere senz'altro che l'esecuzione di questo particolare si debba al Nostro. Non è soltanto questo dettaglio che rivela nel dipinto la collaborazione di una mano ancora imperita: tutta la figura di S. Paolo (gambe modellate molto debolmente; braccia legnose e mal disegnate; volto che vorrebbe essere atteggiato a sbigottimento, mentre, nella fissità dello sguardo, non è che una maschera assolutamente inespressiva), denuncia la mano di un discepolo: il quale sembra compiacersi anche di distraenti piacevolezze illustrative (i ciuffi di margherite, i gigli campestri che smaltano il prato), che mal s'intonano con la drammaticità della scena.

Invece, tutta nei modi del Barbalonga — e nello stesso tempo, come abbiamo visto, trascrizione dal Domenichino — è l'ap-

---

[19] Fra le incisioni carraccesche elencate dal BARTSCH, *Le peintre-graveur*, Würzburg 1920, T. XVIII, non è citata alcuna riproduzione di questo dipinto. Il Barbalonga lo conobbe, forse, direttamente? In questo caso — poichè l'opera fu eseguita a Bologna e vi rimase, poi, sempre — si dovrebbe pensare ad un viaggio del Nostro in tale città, o prima che egli entrasse nella bottega del Domenichino, oppure durante il suo discepolato presso il pittore bolognese.

parizione celeste: i tipi dei putti e del Redentore ci richiamano particolarmente l'*Ascensione*. La figura inginocchiata a sinistra, in cui abbiamo già notato una reminiscenza del *Martirio di S. Sebastiano*, suggerisce un accostamento ancor più immediato con l'apostolo scorciato in identica posizione nella stessa *Ascensione*. Gli stessi richiami offre il panneggio a fitte pieghe parallele che inceppa, quasi, i movimenti del Santo e si attorce intorno alla cintura del soldato. Più morbido, invece, il drappeggio, più larghe, solenni le pieghe, che avvolgono le membra del Cristo, e docilmente secondano l'energica tensione del torso del cavaliere appiedato. Ma il rigonfio ammucchiarsi, presso il margine inferiore della tela, di quel brano di mantello pannoso, è tutto vòlto a suggerire sensazioni tattili; così, nelle parti autografe del Barbalonga, funzione plastica hanno i tocchi di luce, i netti contorni, il chiaroscuro efficace.

L'interesse del pittore è particolarmente assorbito — come già in altre opere — dal problema compositivo, che qui si risolve nell'espressione di un moto centrifugo imperniato attorno ad un fulcro: l'asta del vessillo, la cui obliquità, anch'essa vòlta a rendere il movimento, è riecheggiata dalle linee dei cavalli impennati. Il brano del Santo caduto e del soldato inginocchiato alle sue spalle serve a chiudere il cerchio.

Eccentrica appare nel percorso del Barbalonga questa ricerca di movimento descritto, di drammaticità un po' declamatoria: atteggiamenti estranei, in fondo, al sentire dell'artista. Ed infatti, — pur facendo convergere il nostro esame sui brani autografi — potremmo ammirarvi, tutt'al più, qualche « pezzo » di bravura, qualche problema felicemente risolto: ma invano vi cercheremmo la genuina, vitale commozione che aveva animato altre opere precedenti.

Quanto alla datazione, i diversi punti di contatto con la *Ascensione* già in S. Michele ci inducono a ritenere le due opere press'a poco coeve.

Una seconda *Pietà* il Barbalonga dipinse per la chiesa dell'Ospedale: questa fu, più che l'altra, ammirata dai contemporanei e celebrata dagli storici; essa sola — o perchè più famosa dell'altra, o perchè giudicata migliore — trova posto nell'*Iconologia* del Samperi. « Bellissimo Quadro, ...stimato per molto artificioso dagl'intendenti »: così ne parla questo autore [20]; « ...ce-

---

[20] SAMPERI, *Iconologia*, pag. 125.

leberrima Pietà, quale sembra uscita dalle mani dello stesso Domenichino », è il giudizio del Grosso Cacopardo [21]; e Giuseppe La Farina precisa: « ...il magnifico quadro della Pietà... merita ogni lode per la robustezza delle tinte, l'ardire della composizione, e la vaghezza degli angioletti » [22]. L'opera fino al terremoto del 1908 si trovava in situ: tanto che è citata e sommariamente descritta anche nella Guida di Mauceri e Agati [23]. Ma dopo il terremoto se ne è perduta ogni traccia; essa non figura fra le opere recuperate, nè, purtroppo, ne esistono riproduzioni fotografiche. Ce ne resta solo un rame non molto fedele [24] nell'*Iconologia* del Samperi [25], da cui possiamo trarre un'idea, anche se vaga, di quella che doveva essere la composizione della tela. Anzitutto, notiamo che in quest'opera son ripetuti dettagli della *Pietà* dell'Oratorio: il declivio del monte, che a destra precipita per lasciar intravvedere, in lontananza, la vetta del Golgota con le croci; il putto che, ai piedi del Cristo, indica la corona di spine ed i chiodi. Ma, nella tela dell'Ospedale, invano cercheremmo la intimità di visione, la costruzione semplice, unitaria, accentrata della prima *Pietà*. Qui l'interesse si divide fra i vari particolari: la scena si fa più dispersa. La composizione, allargandosi ad accogliere un maggior numero di personaggi, sembra piegarsi ad esigenze illustrative.

Questo, almeno, è quel che ci dice il rame: ma sarebbe evidentemente arbitrario il volere, da una cattiva incisione, giudicare del valore del quadro. In realtà il dipinto, ormai perduto, mantiene intatto, per noi, il suo segreto.

Quanto alla datazione della tela, è certo che essa fu eseguita *prima del 1644*: poichè ne compare il rame nell'*Iconologia* del Samperi, pubblicata, appunto, in tale anno. Con qualche fondamento potremmo, poi, supporla eseguita per il 3 aprile

---

[12] GROSSO CACOPARDO, *op. cit.*, pag. 130.

[22] G.LA FARINA, *op. cit.*, pag. 45.

[23] MAUCERI-AGATI, *Il « Cicerone » per la Sicilia*, Palermo 1910, pag. 326. Per quanto questa Guida sia stata pubblicata dopo il terremoto, tuttavia la descrizione di Messina si riferisce allo stato della città *prima* del disastro.

[24] Che l'incisione del Samperi non sia molto fedele nei particolari, risulta dal confronto con le descrizioni degli storici. Infatti — per esempio — il Samperi stesso (*op. cit.*, loc. cit.) dice che il Cristo era adagiato in grembo alla Madre, e lo stesso particolare riferiscono il Pascoli (*op. cit.* Vol. II, pag. 49) e Mauceri e Agati (*op. cit.*, loc. cit.); nell'incisione, invece, il corpo del Redentore appare sostenuto dai due angeli.

[25] SAMPERI, *op. cit.*, tav. VII.



Fig. 9 — Messina. Museo Nazionale: *Beato Giacomo* (Barbalonga)



Fig. 10 — Messina: *Pietà*, già in S. Filippo Neri (prima del terremoto) (Barbalonga)



Fig. 11 — Messina. Museo Nazionale (magazzino): *Pietà*, già in S. Filippo Neri (dopo il terremoto) (Barbalonga)

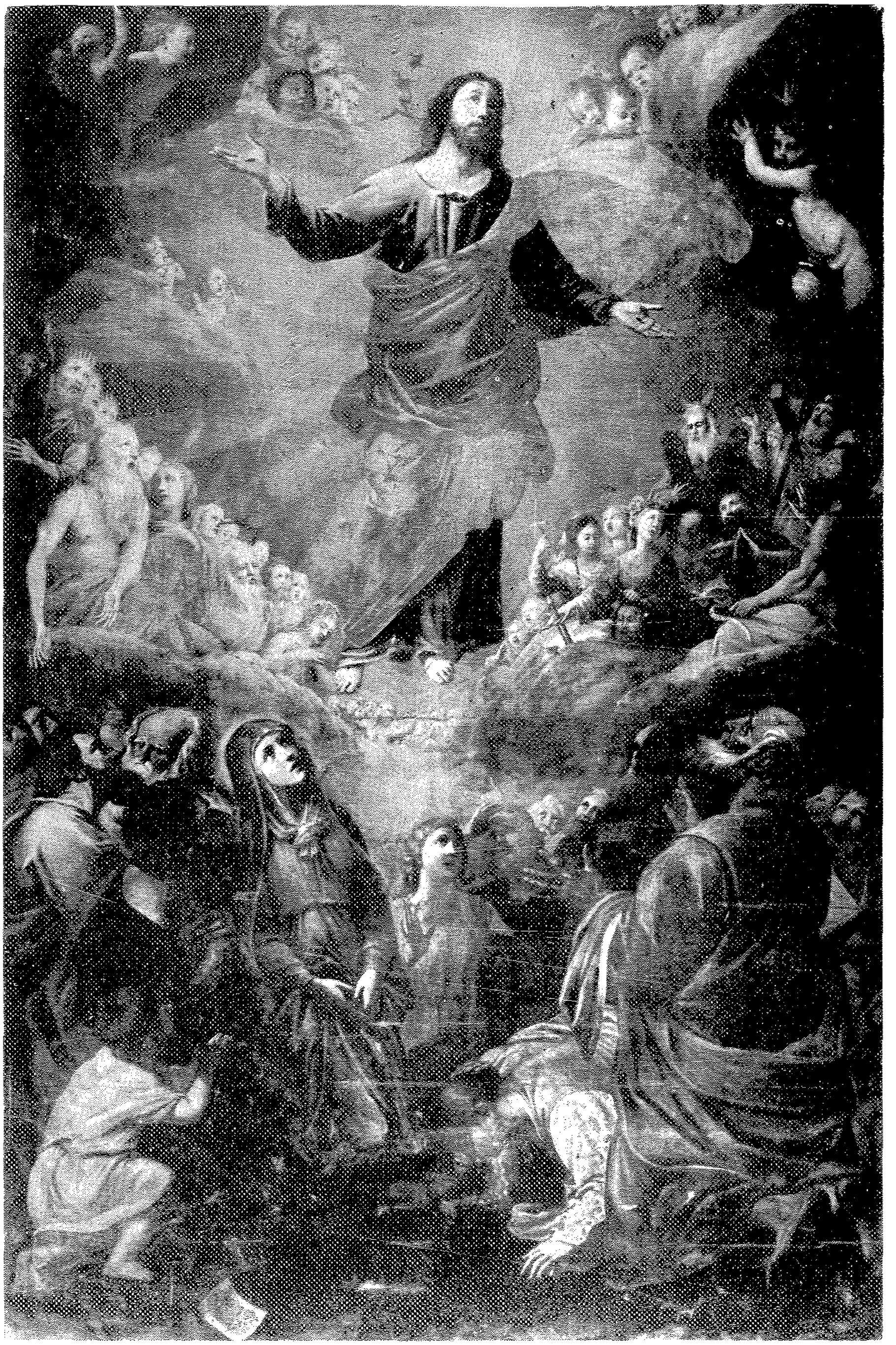


Fig. 12 — Messina. Museo Nazionale: *Ascenzione* (Barbalonga e discepoli)



Fig. 13 — Messina. Museo Nazionale (magazzino): *Conversione di S. Paolo* (Barbalonga e scuola)

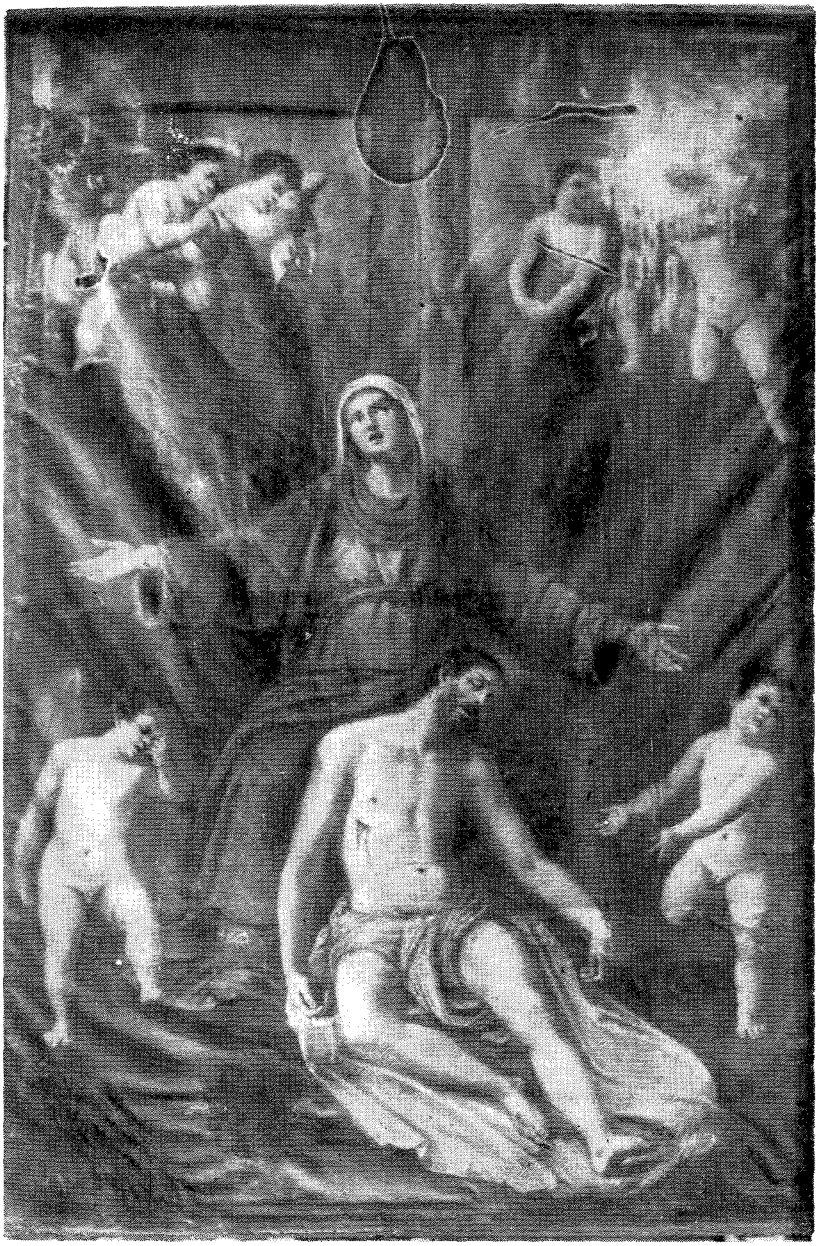


Fig. 14 — Giampilieri (Messina). S. Nicolò: *Pietà* (scuola del Barbalonga)

1642: data in cui, secondo una notizia fornita dagli *Annali* del Gallo [26], si celebrò « con molta pompa, e solennità » il centenario della fondazione dell'Ospedale.

Un'altra opera barbalonghiana di cui troviamo l'incisione nella stessa *Iconologia* [27] — e che quindi fu eseguita *prima del 1644* — è la *Madonna della Lettera,* che a spese pubbliche [28] fu al pittore commessa per la Cappella del Senato: l'opera, forse, che più contribuì a stabilire la fama del Nostro in Messina, riscuotendo plauso universale e « molta lode appresso gl'intendenti » [29]. Purtroppo, da quando il Vicerè Conte di S. Stefano, nella reazione seguita alla rivoluzione del 1674-78, la fece trasportare in Ispagna [30], se ne son perdute le tracce [31]. Unica fonte, quindi, per la conoscenza dell'opera resta, anche qui, la mediocre incisione del Samperi. In essa notiamo, anzitutto, i consueti richiami al Domenichino. Lo sfondo di chiare architetture su cui batte obliquamente la luce, ed il paesaggio con turrito castello che s'intravvede da un lato, ricordano — però invertiti [32] — il fondo del *Martirio di S. Andrea* in S. Gregorio al Celio. Il gruppo degli angeli affacciati al parapetto di nubi richiama, sì, un particolare del *Beato Giacomo*: ma entrambi i dettagli risalgono, come alla loro fonte prima, ad un simile particolare della *Comunione di S. Girolamo* della Pinacoteca Vaticana.

Il pesante tendaggio che s'include in alto nell'angolo sinistro ricorda, invece, il *Ritratto di P. Alberti*; ed anche la composizione scalata lungo una diagonale è comune ad altre tele del Barbalonga (cfr., per esempio, l'*Apparizione della Vergine a S. Filippo Neri*). Sembra, infine, riaffiorare qui il gusto illustrativo della *Pietà* dell'Ospedale: una facile vena narrativa circola nella scena.

L'opera piacque tanto ai contemporanei, che — dice il Samperi — se ne ricavarono « infinite copie, e sculture » [33].

---

[26] Gallo, *op. cit.*, pag. 301.

[27] Samperi, *op. cit.*, tav. VIII.

[28] Samperi, *op. cit.*, pag. 137.

[29] Samperi, *op. cit.*, loc. cit.

[30] Hackert-Grano, *op. cit.*, pag. 23.

[31] Le ricerche cortesemente eseguite dal Servicio Nacional de Informacion Bibliografica y Documental di Madrid non hanno dato alcun risultato.

[32] Ciò potrebbe esser dovuto all'incisione. Tuttavia, non sempre le incisioni del Samperi risultano invertite rispetto all'originale.

[33] Samperi, *op. cit.*, loc. cit.

Per un'ulteriore probabile precisazione della data del dipinto, raccogliamo, anche qui, una notizia data dal Gallo: « 1642. Fu celebrata in Messina a 3. Giugno di quest'anno la Festa Secolare della Data della Sagra Lettera di Maria Vergine, siccome parimente con gran sollennità festeggiossi questa Sacra Memoria in Roma... » [34].

* * *

Questo, tutto ciò che conosciamo dell'attività messinese del Barbalonga; qualche altro lavoro, che gli è attribuito, non può assolutamente includersi nel catalogo delle sue opere. Tale è il caso, per esempio, della *S. Agata morente* del Museo del Prado, la cui attribuzione al Barbalonga, proposta dall'Eusebi [35], è stata generalmente accettata dagli autori che hanno in seguito trattato del Nostro [36]. Ma non riconosciamo i modi barbalonghiani nella setificata preziosità di queste stoffe; nella raffinata delicatezza dei tratti; nei contorni non già nettamente disegnati, ma sfumati dall'ombra che avanza dal fondo; nello squisito effetto pittorico di quegli accostamenti di colori nel panneggio. L'opera si potrebbe più fondatamente avvicinare all'ambiente artistico napoletano.

Al Barbalonga viene comunemente attribuita anche una seconda *Madonna della Lettera*, già nella Canonica del Duomo di Messina, ed ora nel Magazzino del Museo Nazionale. Forse si è creduto di poter ravvisare in questa tela una delle « pitture » del Nostro, che, secondo il Grano [37], dovevano trovarsi « nella sagrestia della Cattedrale »; o, più probabilmente, — per una errata interpretazione del relativo passo del Grosso Cacopar-

---

[34] Gallo, *op. cit.*, pag. 302.

[35] [L. Eusebi], *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey Nuestro Señor, sito en el Prado de esta Corte*, Madrid 1828, pagg. 225-226.

[36] Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München 1843, XIII Band, pag. 110, voce *Ricci, Antonio*; J. Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig 1878, II Band, pag. 692, voce *Barbalonga*; P. De Madrazo, *Catalogue des tableaux du Musée du Prado* — traduction d'après la dixième édition espagnole, Madrid 1913, pag. 5 (con riprod.); A. L. Mayer, *Meisterwerke der Gemäldesammlung des Prado in Madrid*, München 1922, pag. 87 (con riprod.); Mauceri, *Pittori seicentisti del Museo di Messina*, in « Bollettino d'Arte », sett. 1926, pag. 110; Ricci, in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur gegenwart*, Leipzig 1908 (II Band), pag. 461, voce *Barbalonga*.

[37] Hackert-Grano, *op. cit.*, pag. 23.

do [38] — quest'opera si è identificata con la *copia della Madonna della Lettera del Duomo di Messina,* che il Nostro eseguì durante l'ultima malattia. Infatti il Columba riferisce: « Sarebbe questo l'ultimo lavoro del Barbalonga, dipinto durante l'ultima malattia che lo trasse al sepolcro » [39].

Ma già il Mauceri [40] ha giustamente rigettato tale attribuzione. Infatti, non potremmo addebitare al Barbalonga il disegno incerto e spesso difettoso, il panneggiare tirato, scolasticamente schematico che troviamo in quest'opera. Il motivo dei putti scorciati con franchezza — il brano migliore del dipinto — potrebbe far pensare ad un discepolo del Nostro: ma le ombre carbonose, che mordono i contorni, non hanno raffronti nelle opere barbalonghiane del periodo messinese. Evidentemente questa tela riflette, soprattutto, esperienze di tinta caravaggesca. Il taglio della composizione e qualche particolare richiamano la *Risurrezione di Lazzaro* del Museo di Messina; le figure che diagonalmente si scalano per offrirsi all'incidenza della luce, ci conducono nella stessa direzione. Ma il luminismo non è qui sentito — caravaggescamente — in funzione plasticamente costruttiva, bensì in senso — direi — coreografico: come fine a se stesso è ricercato l'effetto di luce, che evoca da tante tenebre, quasi magicamente, i brani più significativi della scena.

Ad un discepolo del Barbalonga è da attribuirsi la *Pietà* di Giampilieri (Parrocchia di S. Nicolò) (fig. 14) che un'antichissima tradizione dà al Nostro [41]. Accenti di timbro barbalonghiano cogliamo, infatti, nella semplice ricerca di equilibrio composi-

---

[38] GROSSO CACOPARDO, *op. cit.*, pag. 131: « ...si applicava nelle ore di triegua a terminare una copia del quadro di Nostra Signora della Lettera, che si venera nel nostro Duomo, quale avea principiato per sua devozione ». - Molto più chiaro era stato il Samperi — la fonte prima di questa notizia —: « ...dataque est ei a Virgine facultas ut suam dumtaxat *Imaginem, quae est in ara maxima majoris aedis, et D. Lucae opus reputatur* ex originali pingeret » (SAMPERI, *Messana ...illustrata,* Vol. I, pag. 613).

[39] SALINAS-COLUMBA, *op. cit.*, pag. 32.

[40] MAUCERI, *op. cit.*, pag. 110.

[41] Già in un manoscritto dell'Archivio Parrocchiale, che conserva la narrazione storica di un episodio connesso con tale quadro, e che è datata *21 Ottobre 1675,* leggiamo: « ...bel Quadro di Finissima Pittura esprimente al vivo l'Addolorata Vergine Maria dell'a Pietà..., la pittura del quale si dice esser di quel famoso e celebre Pittore Barbalonga... »; la stessa attribuzione troviamo negli *Annali* del Gallo (cit., T. III, pag. 447), da cui ripete la notizia anche il Pitrè (G. PITRÈ, *Studi di Leggende Popolari in Sicilia, e Nuova raccolta di Leggende Siciliane,* Volume unico, Torino 1904, pagg. 357-358.

tivo; nel plastico risalto delle forme; nei toni smorzati del colore; in qualche dettaglio (cfr. i putti librati nell'aria con quelli della *Pietà* dell'Ospedale). Ma incertezze nel disegno (nel putto in alto all'estrema sinistra, per esempio); qualche contorno inconsueto (cfr. le gambe del Cristo); l'esasperato plasticismo delle membra nude; l'innegabile accentuazione di valori illustrativi, palese nell'espressione di quei volti che declamano il loro dolore, — ci avvertono che siamo in presenza di un lavoro della scuola: non privo, tuttavia, di pregio e di efficacia.

Ancora, una infondata attribuzione al Barbalonga portano le decorazioni del soffitto della Chiesa Madre di Comiso [42]. Per quanto le cattive condizioni di visibilità impediscano un esame accurato di questi riquadri illustranti episodi dell'Antico Testamento, tuttavia il gusto del paesaggio, il largo respiro delle composizioni, il tipo di panneggio, bastano ad escludere per queste opere la paternità barbalonghiana [43].

Ormai incontrollabile è l'attribuzione al Nostro dell'*Assunta* del Duomo di Castroreale [44]: la tela fu distrutta da mano imperita durante i lavori di demolizione della chiesa, fra il 1909 e il 1912. L'opera non è menzionata dalle fonti, ma una lunga tradizione locale [45] la attribuisce al Nostro. Il Pennisi la descrive: « In basso, vicino al sepolcro vuoto, sta la folla dei discepoli esterrefatta che s'agita, protende le braccia e ammira la Madonna che prodigiosamente s'eleva verso la luce, tra nembi e corone di angeli e cherubini che spargono fiori, cantano, adorano o sorridenti e lieti fan grata corona alla Madonna rendendo ricca e varia la composizione... » [46].

---

[42] Citate genericamente anche da L. Biagi, in *Enciclopedia Italiana*, T. VI, pag. 120, voce *Barbalonga*.

[43] Su altre sporadiche attribuzioni ugualmente infondate non mette conto di soffermarci. Per esempio, il Meli (*op. cit.*, pag. 127) vorrebbe attribuire al Barbalonga — ognun vede con quanto fondamento — la *Cena in Emmaus* del Museo di Messina, opera di evidente sapore caravaggesco, generalmente data al Rodriguez. - Mauceri e Agati notano a Piazza Armerina, nella chiesa di S. Agata, « un'Epifania del messinese Barbalonga ». (Mauceri-Agati, *op. cit.*, pag. 204). Di tale opera attualmente non si sa nulla: la chiesa è distrutta.

[44] Il dipinto si trovava nell'abside, dietro l'altare maggiore. (Cfr. R. Pennisi, *L'arte dei secoli XVI e XVII in Castroreale*, in « Archivio Storico per la Sicilia Orientale », 1911, pag. 169).

[45] Cfr. S. Bottari, *Antonio Alberti Barbalonga*, ne « La Siciliana », marzo 1927, pagg. 49-50.

[46] Pennisi, *op. cit.*, pag. 170.

Ci resta, infine, da citare un gruppo di opere, menzionate dai biografi messinesi — e qualcuna da documenti —, ma attualmente smarrite o irrimediabilmente perdute.

Ricordiamo, anzitutto, quelle che, secondo il Grano ed il Grosso Cacopardo [47], sarebbero state trasportate in Ispagna dal Vicerè Conte di S. Stefano, dopo la rivoluzione del 1674-78: la *S. Cecilia* e *le Nozze di Cana,* eseguite « pella pubblica galleria » [48] (ed anche, l'abbiamo già visto, la *Madonna della Lettera* della Cappella Senatoria). Di tali opere si è perduta ogni traccia [49].

Dal terremoto del 1908 è stato, invece, distrutto [50] il *S. Carlo Borromeo* della chiesa di S. Gioacchino. L'opera è citata per la prima volta dal Grano [51]; una brevissima nota descrittiva ne dà il Grosso Cacopardo: « S. Carlo Borromeo immezzo un coro di Angeli » [52].

Per la chiesa di S. Andrea Avellino il Barbalonga — sempre secondo il Grano ed il Grosso Cacopardo [53] — dipinse *i SS. Gaetano ed Andrea Avellino.* L'opera fino alla seconda metà del secolo scorso si trovava in situ [54]: ma già nella Guida di Messina del 1902 non se ne trova più menzione [55]. Il dipinto non è citato dal Columba nè fra le opere recuperate dopo il terremoto, nè fra quelle perdute [56].

Gli stessi Grano e Grosso Cacopardo [57] menzionano una *Natività della Vergine* che il Barbalonga avrebbe dipinto per la chiesa del Monastero di S. Anna. Ma già nel 1840 Giuseppe La Farina lamentava: « ....dov'è il gran quadro rappresentante la nascita della Vergine del Barbalonga, ricco di ben sedici figure, ed al quale sciolgievano i loro voti le donne sterili, onde ottenere

---

[47] HACKERT-GRANO, *op. cit.,* pag. 23; GROSSO CACOPARDO, *op. cit.,* pag. 130.

[48] GROSSO CACOPARDO, *op. cit.,* loc. cit.

[49] Le ricerche eseguite dal Servicio Nacional de Informacion Bibliografica y Documental di Madrid hanno avuto esito negativo.

[50] SALINAS-COLUMBA, *op. cit.* pag. 37.

[51] HACKERT-GRANO, *op. cit.,* loc. cit.

[52] GROSSO CACOPARDO, *op. cit.,* loc. cit.

[53] HACKERT-GRANO, *op. cit.,* loc. cit.; GROSSO CACOPARDO, *op. cit.,* loc. cit.

[54] Infatti è citata come ancora esistente da A. BUSACCA, *Guida di Messina,* Messina 1873, pag. 75.

[55] *Messina e Dintorni,* Guida a cura del Municipio, Messina 1902, pag. 303.

[56] SALINAS-COLUMBA, *op. cit.*

[57] HACKERT-GRANO, *op. cit.,* loc. cit.; GROSSO CACOPARDO, *op. cit.,* loc. cit.

grazia di loro fecondità? » [58]. Orbene, tali particolari c'inducono ad escludere, per quest'opera smarrita, la paternità barbalonghiana. Infatti, l'opera descritta dal La Farina indubbiamente coincide con quella di cui parla il Samperi nell' *Iconologia*: « ...nella parte destra vi è l'Altare con l'Imagine del felicissimo parto di S. Anna, di singolar devotione appresso la gente...» [59]; ed ancora: « Hanno le Donne sterili in molta devotione l'Imagine della Natività della Madonna, ed in tutto l'anno vengono per la gratia della fecondità a visitarla... » [60]. L'autore parla, qui, evidentemente, di un culto non recente: e questo è il primo elemento che depone contro l'attribuzione dell'opera al Barbalonga. In secondo luogo, egli comprende questo dipinto, con gli altri due della stessa chiesa, sotto la denominazione « Imagini *Antiche* » [61]. In terzo luogo, il Samperi non dice il nome dell'autore del quadro, evidentemente perchè lo ignora; ma non lo avrebbe ignorato di certo, se tale autore fosse stato il Barbalonga, concittadino e contemporaneo suo: tanto più che egli si dimostra ben informato circa le opere del Nostro, e, ogni volta che ne ha l'occasione, volentieri ne tèsse gli elogi. Infine, di tale *Natività della Vergine* del Monastero di S. Anna ci è conservata, nella stessa *Iconologia*, l'incisione [62]: in essa non notiamo alcun elemento che minimamente ci richiami il fare del Barbalonga.

Quanto ai *Ritratti* di principi, che, secondo lo stesso Samperi [63], il Nostro avrebbe eseguito anche a Messina, nulla sappiamo.

Così, « probabilmente dispersi » [64] sono due dipinti che, ai tempi del Grosso Cacopardo, si trovavano a Palermo presso la Compagnia del Sangue di Cristo: un *Cristo con la Croce*, ed un quadretto con *due Angeli che sostengono il sudario di Nostro Signore*: quest'ultimo, rimasto incompiuto per la morte del pittore, sarebbe stato poi terminato da G. Lo Verde [65].

---

[58] G. La Farina, *op. cit.*, pag. 52.

[59] Samperi, *Iconologia*, pag. 420.

[60] Samperi, *op. cit.*, pag. 421.

[61] Samperi, *op. cit.*, pag. 420.

[62] Samperi, *op. cit.*, tav. XLVI.

[63] Samperi, *Messana ...illustrata*, Vol. I, pag. 613.

[64] Così mi comunicano dalla Sovrintendenza di Palermo.

[65] Grosso Cacopardo, *op. cit.*, pag. 131. L'autore cita, quale fonte di queste notizie, un manoscritto del Mongitore.

Un altro gruppo di opere il Pittore aveva dipinto per i Principi Ruffo, di Messina. Due sono indicate nell'elenco dei quadri della Galleria Ruffo, compilato dallo stesso Principe don Antonio Ruffo tra il 1646 e il 1649 [66]:

1) E' p. uno quadretto di Mano di Ant.no Barbalonga Messinese sopra Elitropio, tempestata di Altre Pietre con Jesù Cristo San Giov.ni e un Pecorello con Cornizze d'attone Adorata costò cioè oz. 7.6 al Pittore E oz. 6 la Pietra, Cornizze E adoratura In tutto oz. 13.6 dico...... ....n.ro 1 p. oz. 13.6

2) E' p. n.°2 quadri di Mano di Ant.no Barbalonga di p.^{mi} 6 è 9 — uno con Adamo Et Eva, et uno della Mad.^{a} che Va in Egitto a oz. 40 luno e oz. 12 per le Cornizze Adorate In tutto oz. 92 (quello con Adamo et Eva non si fece) oz. 56...............n.° 1 p. oz. 56

Come nota V. Ruffo [67], che ha pubblicato tali documenti, gli ultimi due quadri indicati dovettero essere commessi al Barbalonga poco prima della sua morte: tanto che « quello con Adamo et Eva non si fece ».

Accanto a questi, altri due dipinti del Nostro erano in possesso dei Ruffo: una *Storia di Enea,* ed una *Storia di Atalia,* entrambe su carta [68].

Di tutte queste opere non sappiamo più nulla [69].

Similmente smarrita è la *copia della Madonna della Lettera dell'altar maggiore del Duomo di Messina,* che il Barbalonga dipinse « per sua devozione » [70] durante l'ultima malattia. La notizia — storicamente fondata, poichè risale al contemporaneo Samperi [71] — getta sulla figura del Nostro una luce profondamente umana. Prostrato dal male, l'artista non può più liberamente esplicare le sue capacità creative: si piega, umilmente, alla copia.

---

[66] V. Ruffo, *La Galleria Ruffo in Messina nel secolo XVII* (con molti documenti inediti), Roma 1917, pagg. 13, 15.

[67] Ruffo, *op. cit.,* pag. 21.

[68] Ruffo, *op. cit.,* pag. 155.

[69] Il *Gesù e S. Giovanni che giocano,* su elitropia, fu tra i quadri assegnati in dote alla figlia minore di don Antonio Ruffo, dopo il 1682. (Ruffo, *op. cit.,* pagg. 167-168).

[70] Grosso Cacopardo, *op. cit.,* loc. cit.

[71] Samperi, *op. cit.,* loc. cit.

Il pittore, che in tante sue opere aveva glorificato la Vergine, chiude così, con una copia di devozione — chè difficilmente l'antica Immagine del Duomo di Messina poteva suscitare in lui interessi artistici —, la sua operosa — se pur breve — vicenda.

* * *

Rilevati analiticamente, attraverso l'esame delle opere, i caratteri della pittura di Antonino Alberti Barbalonga, potremmo legittimamente pôrci, a conclusione del nostro studio, questa domanda: i dipinti superstiti — frammenti, non dimentichiamolo, della sua vasta operosità — giustificano la stima che del nostro pittore ebbero i contemporanei? Chè, se a Roma egli non fu certamente una figura di primo piano (— e tuttavia vi si fece notare —), a Messina egli divenne l'artista del momento, impose il suo gusto al pubblico, attirò alla sua scuola i giovani...: tenne vittoriosamente testa, nel giudizio dei concittadini, ad un pittore della forza del Rodriguez.

Reale, quindi, la sua influenza nel mondo messinese: ma non altrettanto profonda e duratura, chè i più significativi fra i suoi discepoli, attratti poi — a Roma e a Venezia — nella circolazione di più vigorose correnti artistiche, ricevettero impulsi diversi.

Onde, se ci chiedessimo il perchè della labilità del suo influsso sulla pittura messinese, dovremmo rispondere che il Barbalonga non è un genio che dica una parola travolgente e la imprima indelebilmente nel volto di un'epoca. Tuttavia, anche la voce del Nostro — mite e delicata come la sua anima — ha un innegabile fascino: essa esprime con spontaneità ed immediatezza un mondo interiore vivo — seppur dagli interessi limitati —, un'autentica personalità di artista.

Vien fatto di pensare che la fortuna immediata del Barbalonga nella sua città e, poi, nel giudizio dei biografi messinesi si debba più al sostrato carraccesco su cui fioriscono le sue opere, che non a ciò che di personale e d'originale esse esprimono.

Per noi, non è il gusto cui egli aderisce che lo fa vivo, ma il suo proprio linguaggio, che, traducendo immediatamente, con coerenza e continuità di forme, una genuina, semplice, personale visione fantastica, riesce a disciogliere in calda intimità di vita la freddezza del frasario accademico.

ROMA CURRÒ

REGESTO

1600	—	Antonino Alberti Barbalonga nasce a Messina. (PASCOLI, *Vite*... cit., Vol. II, pag. 46).
1626-1629	—	Il Domenichino dipinge la pala con la *Vergine, S. Giovanni e S. Petronio;* vi collabora il Barbalonga. (CANCELLIERI, *Notizie istoriche*..... cit., pag. 26; - HACKERT-GRANO, *Memorie de' pittori messinesi* cit., pag. 23 nota 19).
1630	—	Il Barbalonga collabora col Domenichino nella decorazione a fresco della Cappella dei Merenda, in S. Maria della Vittoria. (PASSERI (HESS), *Vite*..... cit., pagg. 54-55).
1631, marzo	—	« scudi cento quindeci moneta per il Sig. Antonino Pittore Ciciliano per un Quadro per una delle Cappelle della Chiesa » (=S. Maria della Concezione). (P. MICHELE DA BERGAMO, *Memorie*, fol. 53: presso P. DOMENICO DA ISNELLO, *Il Convento della Santissima Concezione*... cit., pag. 80, nota 1).
1631	—	Partito il Domenichino per Napoli, il Barbalonga rimane a Roma: alla sua scuola passa G. A. Canini, prima discepolo dello Zampieri. (PASSERI, *op. cit.*, pag. 338).

1632, 21 gennaio	— Con atto rogato da Notar Francesco Manna, il P. Francesco Alberti dona alla Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri in Messina la tela del Barbalonga con l' *Apparizione della Vergine a S. Filippo Neri.* (C. La Farina, *Intorno le Belle Arti,...* cit., pagg. 85-86).
1633	— Il nome del Barbalonga compare nell'elenco dei nuovi membri dell'Accademia di S. Luca: «Amessi 1633 Sig. Antonio Alberti ....» (Manoscritti dell'Archivio dell'Accademia di S. Luca, Vol. 146, n° 3. 4. 5. 6., fol. 2).
1633, 18 maggio	— « Ad Antonio Alberti Pittore △ 100 per prezzo di 4 Ritratti di Nostro Signore e dell'Emin° Sign. Cardinale S. Onofrio fatti da lui al Coro e Reffettorio nel Convento de' PP. Cappuccini ». (Pollak, *Die Künsttätigkeit unter Urban VIII* cit., Bd. I, pagg. 172-173, Reg. 571).
fine del 1633	— Il Barbalonga ha un « incontro fastidioso » con l'Ambasciatore di Polonia. (Hackert-Grano, *op. cit.*, pag. 23; cfr. *Memoria di Giacinto Gigli* cit., Cod. Vat. Lat. 8717, pagg. 139, 141).
Roma, li 25 Gennaro 1634	— Data del *Ritratto del P. Francesco Alberti,* firmato.
1634, prima del luglio	— « Sig.r Antonio Alberti Siciliano Pittore in Sicilia... ». (Manoscritti dell'Archivio dell'Accademia di S. Luca, Vol. 166, n° 68, fol. 10).

1634	— Data che il Grosso Cacopardo leggeva nella messinese *Pietà* dell'Oratorio. (GROSSO CASOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi* cit., pag. 129).
1636	— Data del *S. Gregorio*.
1636, dopo il 26 ottobre	— Dal Sg Antonio Alberti pittore (baiocchi) .... 90 » (Manoscritti dell'Archivio dell'Accademia di S. Luca, Vol. 167, n. 74).
Prima del 1644	— Il Barbalonga dipinge la *Pietà* per la chiesa dell'Ospedale e la *Madonna della Lettera* per la Cappella del Senato. (SAMPERI, *Iconologia...* cit., pagg. 137 e 125).
1649 c.	— Durante l'ultima malattia ,eseguisce una copia della *Madonna della Lettera* del Duomo di Messina. (SAMPERI, *Messana.... illustrata,* cit., Vol. I, pag. 613).
2 novembre 1649	— Muore in Messina. (PASCOLI, *op. cit.*, Vol. II, pag. 49).

CATALOGO DELLE OPERE

OPERE ESISTENTI

Roma, S. Croce dei Lucchesi :	*La Vergine, S. Bonaventura e S. Girolamo*
Palermo, Museo Diocesano :	*S. Cecilia*
Roma, S. Silvestro al Quirinale:	*S. Gaetano e S. Andrea Avellino*
Roma, S. Maria della Vittoria :	*Estasi di S. Francesco* (collab. col Domenichino).
Roma, S. Maria della Vittoria :	*S. Francesco riceve le Stimmate* (collab. col Domenichino)
Roma, Galleria Spada :	*Ritratto di Orazio Spada*
Messina, Museo Nazionale :	*Ritratto del P. Alberti*
Messina, Museo Nazionale :	*Il Beato Giacomo*
Messina, Museo Naz. (depos.) :	*Pietà*
Messina, Museo Naz. (depos.) :	*S. Gregorio*
Messina, Museo Naz. (depos.) :	*Ascensione* (Barbalonga e discepoli)
Messina, Museo Naz. (depos.) :	*Conversione di S. Paolo* (Barbalonga e discepoli)

OPERE ERRONEAMENTE ATTRIBUITE

Roma, S. Croce dei Lucchesi :	*Incoronazione dell'Assunta*
Bologna, Collezione privata :	*S. Cecilia*
Madrid, Museo del Prado :	*S. Agata morente*
Messina, Museo Naz. (depos.) :	*Madonna della Lettera*
Messina, già nel Monastero di S. Anna :	*Natività della Vergine*
Giampilieri, S. Nicolò :	*Pietà*
Comiso, Chiesa Madre (soffitto) :	*Scene dell'Antico Testamento*

OPERE DISPERSE E PERDUTE

Roma, già in S. Andrea della Valle (Oratorio) :	*Assunta*
Messina, già nell'Oratorio di S. Filippo Neri :	*Apparizione della Vergine a S. Filippo Neri* (nota per riprod. fotogr.).
Roma, già nel Coro e nel Refettorio del Convento della SS. Concezione dei Cappuccini :	2 *Ritratti di Urbano VIII*
Roma, già nel Coro e nel Refettorio del Convento della SS. Concezione dei Cappuccini :	2 *Ritratti del Card. Antonio Barberini di S. Onofrio*
Castroreale, Duomo :	*Assunta*
Messina, già nell'Ospedale della Pietà :	*Pietà* (incisione Samperi)
Spagna ? (da Messina) :	*Madonna della Lettera* (incisione Samperi)
Spagna ? (da Messina) :	*S. Cecilia*
Spagna ? (da Messina) :	*Nozze di Cana*
Messina, già in S. Gioacchino :	*S. Carlo Borromeo*
Messina, già in S. Andrea Avellino :	*S. Gaetano e S. Andrea Avellino*
Palermo, già presso la Compagnia del Sangue di Cristo :	*Cristo con la Croce*
Palermo, già presso la Compagnia del Sangue di Cristo :	*Due Angeli*
Messina, già nella Galleria Ruffo :	*Gesù e S. Giovanni che giocano*

Messina, già nella Galleria Ruffo : *Fuga in Egitto*

Messina, già nella Galleria Ruffo : *Storia di Enea*

Messina, già nella Galleria Ruffo : *Storia di Atalia*

Messina ? : Copia della *Madonna della Lettera* del Duomo di Messina

BIBLIOGRAFIA

1642 G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottauo nel 1642,* Roma (fac-simile a cura dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma 1935).

1643 G. D. FRANZINI, *Descrittione di Roma antica e moderna,* Roma, Fei.

1644 P. SAMPERI, *Iconologia della gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Protettrice di Messina,* Messina.

? P. SAMPERI, *Messana S. P. Q. R. Regumq. Decreto Nobilis exemplaris et regni Siciliae caput duodecim titulis illustrata,* opus posthumum, Messanae MDCCXLII, Vol. I.

1652 F. DE' ROSSI, *Ritratto di Roma Moderna, distinto in sei giornate da diversi autori,* Roma, appresso F. De' Rossi.

1653 G. D. FRANZINI, *Roma antica e moderna,* Roma, Fei, citato nell'edizione del 1660.

1655 N. DE BRALION, *Les curiositéz de l'une et de l'autre Rome,* Paris.

1668 F. FRANZINI, *Roma antica e moderna,* Roma, citato nell'edizione del 1678.

1670-80 G. B. PASSERI, *Vite de' Pittori Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673,* Roma 1772; citato nell'edizione critica a cura di J. HESS, Leipzig-Wien 1934.

1672 G. P. BELLORI, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni,* Roma, Vol. I.

1674 F. TITI, *Studio di Pittura, Scoltura et Architettura nelle Chiese di Roma,* Roma.

1678 C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice,* Bologna, T. II.

1681-1728 F. BALDINUCCI, *Delle notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua,* Firenze; citato nell'edizione accresciuta di annotazioni da Manni, T. XII, Firenze 1772.

1693 P. ROSSINI, *Il Mercurio Errante, delle grandezze di Roma, tanto antiche che moderne,* Roma; citato nell'edizione del 1771.

1697 M. e P. V. ROSSI, *Descrizione di Roma moderna,* Roma.

1704 P. A. ORLANDI, *Abcedario pittorico - Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura,* Bologna.

1721 F. TITI, *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura nelle Chiese di Roma,* Roma, ediz. Tinassi.

1725 Panciroli-Posterla-Cecconi, *Roma sacra, e moderna, già descritta dal Pancirolo ed accresciuta da F. Posterla, e di nuovo con somma diligenza e studio riordinata da G. F. Cecconi*, Roma.

1731 P. A. Orlandi, *L'Abcedario pittorico dall'Autore Ristampato, Corretto ed Accresciuto di molti professori, e di altre Notizie spettanti alla Pittura*, Firenze.

1736 L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Vol. II, Roma.

1765 N. Roisecco, *Roma antica, e moderna, o sia Nuova Descrizione di tutti gli Edifizj antichi, e Moderni Sagri, e profani della Città di Roma*, Roma.

1789 L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano; citato nell'edizione del 1824, Milano, Vol. II.

1792 F. Hackert-[G. Grano], *Memorie de' pittori messinesi*, Napoli; citato nella ristampa a cura di S. Bottari, Messina 1932.

1804 M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna*, nuova edizione corretta, accresciuta ed arricchita dal medesimo autore, Roma.

1804 C. D. Gallo, *Gli Annali della Città di Messina*, T. III, Messina.

1821 [G. Grosso Cacopardo], *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII. sino al secolo XIX.*, Messina.

1823 F. Cancellieri, *Notizie istoriche delle chiese di S. Maria in Iulia di S. Giovanni Calibita nell'Isola Licaonia e di S. Tommaso degli Spagnuoli o della Catena detta poi de' SS. Gio. e Petronio de' Bolognesi*, Bologna.

1826 [G. Grosso Cacopardo], *Guida per la Città di Messina*, Messina.

1827 A. Nibby, *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze*, Roma.

1828 [L. Eusebi], *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galerìa del Museo del Rey Nuestro Señor, sito en el Prado de esta Corte*, Madrid.

1832 S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose, in acciajo per medaglie e per caratteri, niellatori, intarsiatori, musaicisti d'ogni età e d'ogni nazione*, Milano, T. III, pag. 239, voce *Ricci* (*Antonio*).

1834 G. Melchiorri, *Guida metodica di Roma e suoi Contorni*, Roma; citata nella edizione del 1840.

1835 C. La Farina, *Intorno le Belle Arti, e gli Artisti fioriti in varie epoche in Messina, ricerche ordinate in più lettere*, Messina.

1838 G. B. Cipriani, *Descrizione itineraria di Roma*, Roma.

1839 A. Bolognini Amorini, *Vita del celebre pittore Domenico Zampieri detto Domenichino*, Bologna.

1840 G. La Farina, *Messina ed i suoi monumenti*, Messina.

1843 G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München, XIII Band, pag. 110, voce *Ricci, Antonio*.

1844 C. Guerra, *Pitture della Cappella del Tesoro di S. Gennaro nella Cattedrale di Napoli*, Relazione estratta dall'Archivio del Tesoro, in *Memorie originali italiane risguardanti le Belle Arti*, Bologna.

1849 Chiassi-Gianandrea, *Description de la ville de Rome*, dans l'imprimerie Chiassi-Gianandrea, Roma.

1856 T. Solera, *Domenico Zampieri, detto il Domenichino*, (in: *Storia delle lettere e delle arti in Italia giusta le reciproche loro rispondenze ordinata nelle vite e nei ritratti degli uomini illustri dal secolo XIII fino ai giorni nostri*, per cura di G. Rovani, T. II), Milano.

1857 A. RUFFINI, *Guida di Roma e suoi dintorni*, Roma.
1861 [L. M. CACCIARI], *Memorie intorno alla Chiesa de' SS. Biagio e Carlo a' Cattinari in Roma*, Roma.
1863 G. MARCHESI, *Cenni sulla chiesa del SS.mo Crocefisso e di S. Bonaventura de' Lucchesi ed i suoi restauri*, Roma.
1873 A. BUSACCA, *Guida di Messina*, Messina.
1875 E. RICCA, *La nobiltà delle Due Sicilie*, Napoli, Parte I, Vol. III.
1876 G. FRANCESCHI, *Guida di Roma e Suoi dintorni*, Roma.
1878 J. MEYER, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig, II Band, pag. 692, voce *Barbalonga*.
1883 S. LANZA DI TRABIA, *Sulla pittura in Sicilia nei secoli XVII, XVIII, XIX*, Palermo.
1885 N. FARAGLIA, *Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella Chiesa di S. Martino e nel Tesoro di S. Gennaro*, in *Archivio Storico per le province napoletane*, Napoli, pagg. 435-461.
1886 J. ARNAUD, *L'Académie de Saint-Luc à Rome*, Rome.
1887 G. GALLUPPI, *Nobiliario della Città di Messina*, Napoli.
1900 [F. P. RAGONESI], *La Chiesa di S. Andrea della Valle, Cenno Storico*, Roma, Desclée, Lefebure e C.
1902 *Messina e Dintorni*, Guida a cura del Municipio, Messina.
1904 G. PITRÈ, *Studi di Leggende Popolari in Sicilia e Nuova raccolta di Leggende Siciliane*, Volume unico, Torino.
1906 H. TIETZE, *Annibale Carraccis Galerie in Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte*, Wien - Leipzig.
1907 L. SERRA, *L'educazione artistica del Domenichino*, ne *L'Arte*, pagg. 347-358.
1907 L. SERRA, *I disegni del Domenichino agli Uffizi*, in *Rassegna d'Arte*.
1907 C. RICCI, *La Pinacoteca di Brera*, Bergamo.
1908 C. RICCI, in THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur gegenwart*, II Band, Leipzig 1908, pagg. 460-461, voce *Barbalonga*.
1908 P. EDOARDO D'ALENÇON, *Il terzo convento dei Cappuccini in Roma - La Chiesa di S. Nicola de Portiis - San Bonaventura - S. Croce dei Lucchesi*, Roma.
1909 L. OZZOLA, *Appunti sull'arte barocca a Messina*, in *Vita d'Arte*, febbraio 1909.
1909 L. VENTURI, *Il 1609 e la pittura italiana*, Roma.
1909 L. SERRA, *Domenico Zampieri detto il Domenichino*, Roma.
1910 A. VENTURI, *I Carraci e la loro scuola*, ne *La Vita italiana nel Seicento*, Milano.
1910 E. MAUCERI - S. AGATI, *Il « Cicerone » per la Sicilia*, Palermo.
1910 E. MAUCERI, *Su Mario Menniti pittore siracusano del secolo XVII*, in *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana*, ott.-dic. 1910, pagg. 136-138.
1911 M. MARANGONI, *La scuola bolognese alla Mostra del Ritratto Italiano a Firenze*, ne *L'Arte*, 1911, pagg. 211-224.
1911 R. PENNISI, *L'arte dei secoli XVI e XVII in Castroreale*, in *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, pagg. 169-170.
1911 A. MAUREL, *La Sicile*, Paris.
1913 D. P. DE MADRAZO, *Catalogue des tableaux du Musée du Prado*, traduction d'après la dixième édition espagnole, Madrid.
1913 A. FORATTI, *I Carracci nella teoria e nella pratica*, Città di Castello.
1914 *Messina prima e dopo il disastro*, Messina, Principato.
s. d. *Messina e Reggio prima e dopo il terremoto del 28 dicembre 1908*, Soc. Fot. Ital.

1914 N. Scalia, *Antonello da Messina e la pittura in Sicilia*, Milano.
1915 O. Premoli, *I pennacchi del Domenichino in S. Carlo a' Catinari*, Roma.
1915 P. Marcellino di S. Teresa, *Guida di S. Maria della Vittoria alle Terme - Monumento Nazionale*, Roma.
1915 Salinas-Columba, *Terremoto di Messina - Opere d'arte recuperate dalle RR. Soprintendenze dei Monumenti, dei Musei e delle Gallerie di Palermo*, fasc. I, Palermo.
1917 V. Ruffo, *La Galleria Ruffo in Messina nel secolo XVII*, Roma.
1920 Bartsch, *Le peintre-graveur*, Vol. XVIII, Würzburg.
1921 L. Serra, *Il Domenichino*, Firenze.
1921 G. Rouchès, *Le paysage chez les peintres de l'école bolonaise*, in *Gazette des Beaux-Arts*, gennaio-febbr.
1921-22 E. Mauceri, *Giovan Battista Quagliata*, in *Bollettino d'Arte*.
1922 A. L. Mayer, *Meisterwerke der Gemäldesammlung des Prado in Madrid*, München.
1923 P. Domenico da Isnello, *Il Convento della Santissima Concezione de' Padri Cappuccini in Piazza Barberini di Roma*, Viterbo.
1924 H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin.
1924-25 E. Mauceri, *Il Caravaggismo in Sicilia ed Alonzo Rodriguez pittore messinese* in *Bollettino d'Arte*, pagg. 559-571.
1925 R. Peyre, *Les Carraches*, Paris.
1926 E. Mauceri, *Pittori seicentisti del Museo di Messina - Domenico Marolì, Giovanni van Houbracken, Agostino Scilla*, in *Bollettino d'Arte*, sett. 1926, pagg. 109-116.
1926-27 S. Bottari, *Antonio Alberti Barbalonga*, ne *La Siciliana*, Siracusa, ott. 1926 - marzo 1927.
1927 A. Muñoz, *Le Ambascerie del Sei e Settecento*, in *Ambasciate e Ambasciatori a Roma*, Milano-Roma.
1927 N. Tarchiani, *Antonio Barbalonga*, ne *Il Ritratto Italiano del Caravaggio al Tiepolo alla Mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI*, Bergamo, pagg. 164-165.
1927 E. Ponti, *Le allegorie delle « Virtù », nelle chiese di Roma*, ne *Il Messaggero*, 1/VI/1927.
1928 O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Band I, *Kirchliche Bauten (mit Ausnahme von St. Peter) und Paläste*, Wien.
1928-29 S. Bottari, *La pittura siciliana del Seicento*, ne *La Siciliana*, Siracusa, luglio 1928 - febbr. 1929.
1929 E. Mauceri, *Il Museo Nazionale di Messina*, Roma.
1929 A. D. Rinaldis, *La pittura del Seicento nell'Italia Meridionale*, Firenze.
1929 F. Meli, *L'arte in Sicilia dal secolo XII fino al secolo XIX*, Palermo.
1929 L. L. Lopresti, *Francesco Cozza*, in *Pinacotheca*, maggio - giugno 1929, pagg. 321-334.
1930 L. Biagi, in *Enciclopedia Italiana*, Vol. VI, pag. 120, voce *Barbalonga*.
1930 R. Russo, in *Enciclopedia Italiana*, Vol. VI, pag. 139, voce *Barberini*.
1931 L. Von Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del Medioevo*, Vol. XIII, Roma, Desclée.
1931 R. Delogu, *'600 pittorico messinese*, ne *L'Italia Letteraria*, 1 novembre 1931.
1931 A. Frangipane, *Memorie calabresi nei codici dell'Accademia Romana di S. Luca*, in *Brutium*, dicembre 1931, pagg. III/IV.

1932 P. DELLA PERGOLA, *I Carracci*, Bergamo.
1933 C. L. RAGGHIANTI, *I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca*, ne *La Critica*.
1934 A. FORATTI, *Influssi del Correggio sui Carracci*, ne *Il Correggio - Raccolta di studi e memorie*, Parma, pagg. 78-82.
1935 E. BODMER, *L'Accademia dei Carracci*, in *Bologna*, 1935, fasc. VIII, pagg. 61-74.
1935 E. MAUCERI, *La Santa Cecilia del Barbalonga*, in *Bologna*, 1935, fasc. X, pagg. 3-4.
1939 G. AGNELLO, *Gli affreschi di Agostino Scilla nella Cappella del SS. Sacramento nella Chiesa Cattedrale di Siracusa*, estratto da *Vita Nostra*, Siracusa, luglio 1939.
1939 E. BODMER, *Lodovico Carracci*, Burg b. Magdeb.
1939 DE MATTEI..., *Dizionario dei Siciliani illustri*, Palermo, pag. 25, voce *Alberti Antonio*.
1940 SCADARI DI LO MONACO, *Pittori e Scultori Siciliani dal Seicento al primo Ottocento*, Palermo.
1941 G. AGNELLO, *Un caravaggesco: Mario Minniti*, in *Archivi*, N. 1-2, Estratto.
1943 S. BOTTARI, *Storia dell'Arte Italiana*, Milano-Messina, Vol. II.
1946 V. COSTANTINI, *Vite avventurose dei pittori del Seicento*, Milano.
1947 V. FASOLO, *La cupola di S. Carlo ai Catinari*, Roma.
1948 A. DE RINALDIS, *L'arte in Roma dal Seicento al Novecento*, Bologna.
1950 U. GALETTI - E. CAMESASCA, *Enciclopedia della pittura italiana*, Ed. Garzanti, Vol. I, pag. 190, voce *Barbalunga*.
1950 V. GOLZIO, *Il Seicento e il Settecento*, Torino.
1950 D. MAHON - L. VENTURI, *L'« Eclettismo » e i Carracci: un post-scriptum*, in *Commentari*, pagg. 163-171.
1950 A. PETRUCCI, *L'incisione carraccesca*, in *Bollettino d'Arte*, pagg. 131-144.
1950 P. TESTINI, *SS. Croce e Bonaventura dei Lucchesi*, ne *Le Chiese di Roma*, pag. 79.
1953 E. MAGANUCO, *Esercitazioni sul periodo caravaggesco*, Messina.
1954 F. ZERI, *La Galleria Spada in Roma, Catalogo dei dipinti*, Firenze.
1956 M. ACCASCINA, *Museo Nazionale di Messina*, in *Bollettino d'Arte*, anno XLI n. IV, pp. 344-348.
s. d. S. ORTOLANI, *S. Carlo ai Catinari*, Roma, A.L.I.
s. d. S. ORTOLANI, *S. Andrea della Valle*, Roma. A.L.I.

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

I RIFLESSI DELL'INFANZIA DI DIONISO NELLA CERAMICA DEL V E DEL IV SEC. A. C.

IL MITO

Dioniso, il dio della gioia e del vino, era figlio di Zeus e di una mortale, Semele, figlia di Cadmo [1].

Secondo la leggenda più nota la sua nascita fu duplice: egli vide la luce la prima volta quando, ancora immaturo, venne tolto dal grembo della madre incenerita dal fulmine di Zeus (ispirata dalla gelosa Era, Semele aveva osato chiedere al padre degli dei di apparirle in tutto il suo fulgore e ne era rimasta fulminata); la seconda volta Dioniso nacque dalla coscia di Zeus, dove era stato cucito perchè completasse il tempo della nascita [2].

Dopo la seconda nascita, il fanciullo fu affidato alle cure delle Ninfe dal padre Zeus — come afferma la tradizione più antica — [3] o da Ermete [4]. Una testimonianza più ampia [5] narra che il dio fu portato da Ermete alla ninfa Ino, sorella di Semele e sposa di Atamante. Poi, quando Ino e Atamante divennero folli per opera di Era, Ermete lo prese di nuovo e lo portò alle Ninfe di Nysa.

La tradizione secondo la quale nutrici del dio erano state le Ninfe di Nysa è la più diffusa e quasi generalmente accolta. Qualche fonte

---

[1] Secondo una tradizione cirenaica riferita da Diodoro (III 67 ss.), Dioniso, figlio di Ammone e di Amaltea, veniva consegnato dal padre alla ninfa Nysa, che lo allevava in un'isola.

[2] Per tutte le notizie sulla nascita di Dioniso v. PAULY-WISSOWA, R. E., ad v. *Dionysos*; ROSCHER, *Lex.*, ad v. *Dionysos*; DAREMBERG-SAGLIO, *Dict.*, ad v. *Bacchus*.

[3] Hom. Hymn. XXVI (ὃν τρέφον ἠύκομοι Νύμφαι παρὰ πατρὸς ἄνακτος - δεξάμεναι κόλποισι καὶ ἐνδυκέως ἀτίταλλον Νύσης ἐν γυάλοις·)

[4] Apollonius Rh., Arg. IV 1137.

[5] Apollodorus, Bibl. III. IV. 3. Per il mito di Atamante v. LÜBKER, *Less.* ad v. *Dionysus*.

però designa come nutrici le Menadi [6], le Iadi [7] o le Muse[8]. Inoltre in Eubea si diceva che egli fosse stato custodito e nutrito dai Coribanti [9].

Il numero delle Ninfe varia da fonte a fonte: due, quattro, sei, e talvolta una sola; spesso sono riportati anche i nomi [10].

Nella tradizione più tarda appare come precettore di Dioniso, sempre accanto alle Ninfe, il vecchio Sileno [11].

È questa in breve quella parte del mito che interessava ricordare ai fini della nostra ricerca: oggetto di questo studio sono, infatti, le rappresentazioni della ceramica che si riferiscono all'infanzia di Dioniso, escluse quelle della doppia nascita.

I diversi momenti della fanciullezza del dio —a prescindere dalla nascita — si trovano frequentemente riprodotti in sculture, dipinti murali, terrecotte, pitture vascolari, in schemi che spesso si ripetono con lievi varianti e che si possono dividere nei seguenti gruppi principali:
1) Zeus consegna Dioniso alle Ninfe.
2) Ermete porta Dioniso alle Ninfe (o al Sileno).
3) Dioniso a Nysa.

Il nostro scopo è quello di vedere quale sia stata la fonte a cui gli artisti della ceramica del V e del IV secolo a. C. si ispirarono per la rappresentazione di queste scene.

LA TRADIZIONE LETTERARIA E QUELLA FIGURATIVA.

La preferenza accordata dagli artisti greci ora ad un momento o ad un aspetto particolare del mito, ora ad un altro, lascia immaginare che un'opera letteraria o una grande opera di arte figurativa abbia fatto sentire la sua influenza. Poichè sono frequenti, come è noto, nelle rappresentazioni vascolari sicuri riferimenti a opere della letteratura gre-

---

[6] Eustath. ad Iliad. p. 989. Più spesso che nelle opere letterarie le Menadi compaiono accanto al dio fanciullo nelle rappresentazioni vascolari più tarde. Questa tradizione veniva dall'Asia Minore e dalla Tracia.

[7] Le Iadi, ninfe della pioggia, sono spesso designate dalle fonti come nutrici di Dioniso: secondo Ferecide (Fragm. 46), esse ricevono Dioniso da Ino; secondo Apollodoro (III. IV 3) sono le stesse Ninfe di Nysa (Nysa dell'Asia) che Zeus poi cambiò in stelle e chiamò Iadi. Anche per Ovidio (Fast. V, 167) e per Servio (ad Aen. I 748) sono le Iadi ad allevare il dio fanciullo.

[8] Le Muse sono chiamate nutrici di Dioniso in Eustath., *ad Odyss.*, p. 1816.

[9] Nonn. Dion. XIII, 136.

[10] Per i nomi delle Ninfe, v. DAREMBERG-SAGLIO ad v. *Bacchus*.

[11] Hor. Ars poet. 239; Calpurnius Ecl. X, 25 ss.; Paus. III, 25, 2.

ca e in particolare alle tragedie e alle commedie [12], può essere utile, per spiegare l'origine delle nostre rappresentazioni e la diversità degli schemi, fare un rapido esame delle testimonianze letterarie che si riferiscono a questo momento della vita di Dioniso.

Il primo accenno alla fanciullezza di Dioniso si trova in Omero [13], dove sono chiamate nutrici del dio le Ninfe di Nysa [14]. Alle stesse Ninfe si riferisce l'inno omerico XXVI, che narra in breve la storia del dio [15].

Dopo, le fonti sembrano per lungo tempo non avere alcun interesse per questo mito. Numerose, invece, nel V secolo le opere che ad esso si riferiscono: dai titoli e da qualche frammento si è potuto infatti dedurre che della fanciullezza di Dioniso (e di tutto il mito, dalla nascita in poi) dovessero trattare alcuni drammi perduti dei grandi tragici, come la *Semele* di Eschilo, le*Ydrophoroi*, il *Dionysiskos* e l'*Athamas* di Sofocle [16]. Frequenti accenni all'infanzia del dio sono ancora nelle *Baccanti* di Euripide: anche qui troviamo le Ninfe nutrici e conosciamo anche il nome di alcune di esse [17].

Del IV secolo non ci è pervenuta alcuna fonte. Le testimonianze più tarde presentano il mito in maniera molto più diffusa, secondo il gusto del tempo. Apollonio Rodio narra che Ermete portò in salvo il fanciullo subito dopo la morte della madre; lo scolio aggiunge anche

---

[12] Cfr. SÉCHAN L., *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.

[13] Iliade, VI, 132 (a proposito dell'episodio di Licurgo: ὅς ποτε μαινομένοιο Διωνύσοιο τιθήνας σεῦε κατ' ἠγάθεον Νυσήϊον). Cfr. anche *frg. hymn. in Bacchum* (ἔστι δέ τις Νύση ὕπατον ὄρος...).

[14] Originariamente questa località non ebbe una sicura identificazione. I Greci preferivano immaginarla su di un monte boscoso e ricco di fresche grotte e di fonti. Solo più tardi si cercò di localizzarla, prima in Tracia, poi in molte altre regioni della Grecia, come l'Eubea, la Caria, Nasso e perfino in Arabia, in Palestina, in India (per tutte le notizie sulle diverse contrade in cui fu posta la mitica Nysa v.PAULY-WISSOWA ad v. *Nysa*).

[15] Cfr. nota 3.

[16] La *Semele* di Eschilo costituiva probabilmente una trilogia con le *Baccanti* e le *Xantries* (v. WELCKER, *Die griech. Trag.*, p. 30 ss.) e doveva narrare il mito della morte della figlia di Cadmo e della nascita del dio. Simile era forse l'argomento delle *Ydrophoroi* di Sofocle (cfr. WELCKER, *o. c.*, p. 286) nelle quali certamente si parlava delle nutrici di Dioniso. Il *Dionysiskos*, (v. STEFFEN, *Satyrographorum graecorum reliquae*, 1935, p. 48-9), un dramma satiresco del quale ci sono pervenuti scarsissimi frammenti, trattava proprio il mito della nascita e del soggiorno di Dioniso presso le Ninfe. Per *Athamas* v. LUBKER, *Lessico ragionato dell'antichità classica*. trad. Murero 1891, ad v. *Dionysus* p. 377 e *Athamas* p. 172.

[17] Eur. Bacch. vv. 519 ss.

il nome della Ninfa che lo accolse, Macri [18]. Anche Apollodoro [19] parla di Dioniso fanciullo messo in salvo da Zeus e consegnato dopo varie peripezie ad Ermete perchè lo portasse alle Ninfe di Nysa. Un cenno alla consegna alle Ninfe fa anche Diodoro [20].

Negli scrittori romani l'interesse per il mito è debole: troviamo in Orazio [21] un accenno al Sileno come educatore di Dioniso e in Calpurnio [22] il solito riferimento all'allevamento del dio da parte delle Ninfe nel verde antro di Nysa.

Notevole è, invece, per la conoscenza delle diverse redazioni del mito, la testimonianza di Pausania: secondo una tradizione dei Brasiati — che sono, come è noto, per una lezione incerta del testo di Pausania, gli abitanti di Prasià o Prasia vicino al golfo di Tyros nella Laconia — Dioniso sarebbe stato educato prima da questi; poi, essendo Ino arrivata nel loro paese « volle far la nutrice a Dioniso » e lo allevò in un grotta ancora esistente — secondo i Brasiati — al tempo di Pausania. Altrove il periegeta parla del Sileno come allevatore di Dioniso e cita a proposito un'ode di Pindaro [23].

Ma l'opera nella quale il mito di Dioniso è narrato più diffusamente sono le Dionisiache di Nonno di Panopoli [24]: appena nato da Zeus, Dioniso è incoronato d'edera da parte delle Ore; quindi viene portato da Ermete alle figlie di Lamo, che lo ricevono e lo nutrono. Ma Era, gelosa, le fa impazzire al punto che esse, nella loro demenza, mettono in pericolo il piccolo dio. Ermete allora lo rapisce di nuovo e lo porta a Ino; essa lo cura e lo affida alla Ninfa Mystis [25]. Così il fan-

---

[18] Apollonius Rhodius, Argon, IV 1137; Scholia v. 1138. Macris, figlia di Aristeo, allevò Dioniso in una grotta con il miele; poi, per sfuggire alla collera di Era, si recò col fanciullo a Scheria presso i Feaci (ibid. 1131).

[19] Apollodorus, Bibl. III, IV, 3 ss.

[20] Diod. Bibl. V, 52. In questo passo troviamo anche parecchi nomi di Ninfe (... καὶ δοῦναι τρέφειν ταῖς ἐγχωρίοις νύμφαις Φιλίᾳ καὶ Κορωνίδι καὶ Κλείδῃ· ...). Per la bibliografia completa dei nomi delle Ninfe nutrici di Dioniso v. PAULY-WISSOWA ad v. *Nysa* e DAREMBERG-SAGLIO ad v. *Bacchus*.

[21] Horatius, Ars poet. 238 « ... an custos famulusque dei Silenus alumni. »

[22] Calpurnius, Ecl. X, 25 ss.

[23] Paus. III, 24, 3-4; 25, 2. In VII, 18, 4 Pausania riferisce la versione che del mito davano i Patrensi: Dioniso, educato in Mesate, fu ivi insidiato dai Titani ... ecc.

[24] Nonnus, Dion. IX, 11, 16, 25, 49 ss., 155 ss.

[25] Secondo il Lenormant, questo nome compare quando nel culto dionisiaco prevale definitivamente il lato mistico e indica l'iniziazione personificata. (cfr. DAREMBERG-SAGLIO, *l. c.*).

ciullo divino cresce felice e a nove anni già supera i levrieri nella corsa ed è posseduto dalla passione per la caccia.

Le testimonianze letterarie, dunque — anche se non continue — non mancano. Più difficile è, invece, ricercare se mai vi sia stato un prototipo artistico dal quale i pittori di vasi abbiano dedotto i loro modelli e i loro schemi. Questo problema è sempre assai complesso per tutti i miti, ma, in questo caso, esso ci appare ancora più difficile perchè, nella relativa abbondanza delle fonti, esso non trova una soluzione unitaria. Tanto più delicata è, dunque, l'indagine che ci siamo proposta; essa è stata limitata nel tempo appunto per cercare di giungere, in qualche modo, a risultati meno improbabili e più concreti.

Se passiamo all'esame delle fonti figurate, vediamo che il monumento più antico sul quale, secondo la testimonianza di Pausania [26], era rappresentato Dioniso fanciullo in braccio ad Ermete, è il famoso trono costruito dallo scultore Batykles di Magnesia per la vecchia statua di Apollo Amicleo. Del grandioso monumento — che doveva far parte del santuario definito da Polibio σχεδὸν ἐπιφανέστατον τῶν κατὰ τὴν Λακωνικὴν ἱερῶν — rimane solo qualche traccia architettonica; sulla base della descrizione di Pausania si è tentata più volte da parte degli archeologi una ricostruzione[27].

Il trono poggiava su di una base monumentale a forma di altare. Su questa base, che era anche la tomba di Yakinthos, si svolgevano i sacrifici e si deponevano le offerte durante le Yakinthia; un lungo fregio figurato a bassorilievo con scene mitiche la decorava sulla fronte e sui lati [28]; la prima scena del lato sinistro rappresentava appunto Ermete con il piccolo Dioniso in braccio.

A chi Ermete portasse il fanciullo non sappiamo; forse a Zeus (prima quindi della seconda nascita) o alle Ninfe. Lo Heydemann [29] propende per la seconda ipotesi. Comunque sia, è importante notare che già in epoca così antica questa rappresentazione faceva parte del repertorio degli artisti greci. Data la notorietà del monumento è pro-

---

[26] Paus. III, 18, 11: [ἐστὶ ἐπὶ τῷ τρόνῳ...] Διόνυσον δὲ καὶ Ἡρακλέα, τὸν μὲν παῖδα ἔτι ὄντα ἐς οὐρανόν ἐστιν Ἑρμῆς φέρων,...

[27] Per una bibliografia completa degli antichi studi sul trono di Amicle v. FIECHTER, *Amyklae, Der Thron des Apollon*, in *Jahrb. d. d. arch. Inst.* XXXIII 1918, p. 107-245.

[28] Anche il trono vero e proprio era adorno di sculture, sui bracciuoli e sulla spalliera. Esso, inoltre, doveva sostenere, in corrispondenza delle divisioni della base cui accenna Pausania, altre statue di divinità minori.

[29] HEIDEMANN, Dion. Geb., p. 5.

babile che ad esso si ispirassero gli artisti contemporanei; mancano, però le testimonianze.

Nel V secolo i grandi scultori sembrano ignorare questo mito: Mirone, Fidia, Policleto non se ne occupano. Esso permane, invece, nella pittura vascolare, ma soprattutto per quel che riguarda le rappresentazioni della doppia nascita [30]. Neanche dalla grande pittura pare che esso fosse ricordato.

Bisogna giungere a Cefisodoto [31] e quindi a Prassitele per trovare il dio fanciullo di nuovo nel repertorio della grande arte greca. Con il famoso gruppo marmoreo eseguito per il santuario di Olimpia, sembra nascere un nuovo interesse per un momento fin'allora trascurato del mito: il viaggio per Nysa. Sulla via, il giovane dio si ferma e diverte il piccolo, forse con un grappolo d'uva. I ceramisti del IV sec. mostrano nelle loro produzioni un chiaro interesse per lo stesso momento del mito, che tradisce l'ispirazione prassitelica: Dioniso in braccio ad Ermete, in braccio al Sileno o ad una Ninfa diventano da questo momento tema favorito dagli artisti della ceramica così come dagli scultori [32].

Ancora un'opera notevole si deve citare, sebbene non ci sia pervenuta: un gruppo con il piccolo Dioniso in braccio al Sileno, creato da Lisippo e del quale esistono molte repliche [33].

Dopo, il tipo si ripete stancamente fino a scomparire in Grecia. Del gruppo di Ermete con Dioniso fanciullo che si trovava nell'agorà di Sparta nulla sappiamo di preciso: forse esso era simile a quello che si ritrova sulle monete spartane di età imperiale [34].

Gli artisti romani accolgono nel loro repertorio il mito dell'infanzia di Dioniso, ma in maniera nuova: essi, infatti, amano rappresentare spesso contemporaneamente e con tutti i particolari i diversi mo-

---

[30] Per le rappresentazioni della doppia nascita nella ceramica del V secolo, v. METZGER, *Les répresentations dans la céramique attique du IV^e^ siècle*, Paris 1951, p. 21 e HEYDEMANN, *o. c.*

[31] Dell'Ermete con Dioniso bronzeo di Cefisodoto dà notizia Plinio nel libro XXXIV, 87 della sua Naturalis Historia. Probabilmente lo schema sarà stato simile a quello del gruppo di Eirene e Ploutos. Secondo il RIZZO (*Prassitele*, p. 125) il gruppo era riprodotto su una moneta di Pautali.

[32] Per tutte le opere che si ispirano al gruppo di Prassitele v. PHILIPPART, *Iconographie des « Bacchantes » d'Euripide* in *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, Tome IX, n. 1, Janvier-Mars 1930, Bruxelles 1930, p. 24 ss.

[33] KLEIN, Praxiteles, p. 395, n. 2.

[34] Paus. III, 11, 11. Per le monete cfr. IMHOOF-BLUMER e GARDNER, *A numismatic Commentary on Pausanias*, (in *Journal of Hellenic Studies* 1885, 1886, 1887), p. 55, tav. V, VI, VII.

menti della fanciullezza del dio. Ritroviamo queste scene preferibilmente sui sarcofagi [35], meno spesso in pitture parietali [36]. Ma non è nostro compito di approfondire maggiormente lo sviluppo figurativo del mito in età romana, che potrebbe essere trattato a parte.

LE RAPPRESENTAZIONI VASCOLARI.

1. *Zeus consegna Dioniso alle Ninfe.*

Fra le rappresentazioni vascolari che si riferiscono all'infanzia di Dioniso, la più antica, a noi pervenuta in parte, è quella che probabilmente si trovava su un *dinos* a f. n. oggi molto frammentario, proveniente dall'acropoli e conservato nel Museo Nazionale di Atene [37]. Il frammento che noi possediamo rappresenta parte di una processione di divinità. Per la presenza delle ninfe di Nysa designate dall'iscrizione ΝΥΣΑΙ, si è pensato che la scena presentasse Zeus con tutto il suo seguito mentre portava in gran pompa alle nutrici il piccolo Dioniso. La somiglianza notevole dal punto di vista stilistico con la processione del Vaso François fa pensare che Sophilos e Klitias (che firmano questo vaso) abbiano avuto un identico modello pittorico. Il Ducati pensa ad una pittura corinzia, data l'affinità del vaso con le contemporanee opere corinzie. Questa scena, per sua arcaicità — il dinos è infatti di poco anteriore al vaso François [38] — presenta un interesse notevole; essa prova che già nel VI sec. a. C. anche i ceramisti si interessavano a questo mito, anche se è qui la sola rappresentazione a figure nere di questo tema che possediamo.

---

[35] Nel sarcofago tardoromano della Coll. Nugent il mito è narrato in tre scene: 1) morte di Semele, 2) nascita dalla coscia di Zeus, 3) Ermete che porta via il fanciullo. Tre sono le scene anche su altri sarcofagi (coll. Walters, Baltimora; Monaco, Gliptoteca ecc.) (v. PHILIPPART, *o. c.*).

[36] Di età augustea è la pittura della Casa della Farnesina rappresentante Dioniso fanciullo sulle ginocchia della ninfa che gli mette sul capo una corona di foglie alla presenza di altre due Ninfe. Altre pitture con il dio fanciullo sono nella Casa di Meleagro, nella Casa dei Dioscuri, di Sallustio, del Naviglio, del Menandro e in molte altre (cfr. SCHEFOLD Karl, *Die Wände Pompejis*, Berlin 1957).

[37] GRAEF B., *Akropolisvasen* I p. 64 n. 587 tav. 26; BUSCHOR, *Greek vase-painting* p. 95 fg. 86; DUCATI, *Cer. gr.* II 1922 p. 227 fig 182; HOPPIN, *Black-figured vases* 1924, fg. p. 337; PHILIPPART, *o. c.* p. 21, 32.

[38] Il vaso François, opera di Ergotimos e Klitias, si data al 550 a. C. circa (Firenze, Museo Archeologico). Cfr. BEAZLEY, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford 1956, p. 76.

Le scene con rappresentazioni dell'infanzia di Dioniso sono invece numerose sui vasi a figure rosse. Il primo, nel quale il piccolo dio appare in braccio al padre Zeus, è una bella coppa attribuita a Makron, del primo decennio del V sec. a. C., oggi al Museo Nazionale di Atene [39].

Zeus in piedi, con lunga barba e lunghi capelli, incoronato di foglie d'edera, vestito di lungo chitone e ricco mantello, procede tenendo in braccio il piccolo Dioniso anch'esso incoronato d'edera [40] e con lungo chitone. Li precede Ermete, barbato e vestito di una corta tunica con petaso e caduceo; li segue Poseidon riccamente panneggiato e con il tridente nella mano sinistra. La piccola processione si dirige verso un piccolo altare su cui due Ninfe preparano forse una libagione.

E' evidente che anche questo ceramista ha avuto presente quella versione del mito secondo cui Zeus portava il fanciullo alle Ninfe accompagnato da tutto il suo corteo. Le Ninfe, in questa scena, sono certamente quelle della boscosa Nysa: chiaramente alludono alla mitica località i monti e gli alberi che fanno da sfondo alla scena con l'altare [41].

Quasi certamente contemporanea è la scena dipinta dal pittore di Sileo su un'idria a f. r. da Agrigento del Cabinet des Médailles di Parigi [42]. Anche qui Zeus (ΖΕΥΣ), con lunga barba e lunghi capelli cinti da ghirlanda e riccamente panneggiato, tiene sul braccio sinistro il piccolo Dioniso coronato e vestito di lungo chitone, mentre con la destra regge uno scettro. Dinanzi a lui stanno due figure femminili a cui egli sta per consegnare il fanciullo perchè lo nutrano e lo curino; esse indossano lunghi abiti ed hanno sulle spalle ampi mantelli. Il piccolo Dioniso porge con la mano sinistra un tralcio di vite ad una delle due Ninfe che, adorna di orecchini e benda intorno alla te-

---

[39] Atene, Mus. Naz., B 76. GRAEF B., *Bruchstücke einer Schale von der Akropolis*, in *Jahrb. d. a. Inst.* VI, 1891, p. 43-48, fig. p. 47; HARRISON, *Prolegomena* 1908 p. 411 fg. 129; FRICKENHAUS, *Lenäenvasen*, 72 *Winckelmannsprogr.* 1912 fg. pag. 22; PHILIPPART, *o. c.* p. 21, 33; BEAZLEY, ARV p. 302 17; METZGER, *Les répres. dans la cér.*, p. 20.

[40] L'edera era connessa con la nascita del dio. Si raccontava infatti che egli, sfuggito dal seno materno, fosse stato celato alla vista di Era dall'edera che spontaneamente era nata e che di là Zeus lo avesse preso e portato in salvo (cfr. Eur. Phoen. 649).

[41] Per l'esegesi di queste figure femminili v. BUSCHOR, in FURTWÄNGLER-REICHHOLD, *Griechische Vasenmalerei*, III, München 1932, p. 302 ss., tav. 169.

[42] Cabinet des Médailles 440. GRAEF, *l. c.* fig. p. 47; DAREMBERG-SAGLIO, ad v. *Bacchus* p. 603, fig. 680; REINACH, RV, I p. 237, 1, II p. 260, 1; HEYDEMANN *o. c.* p. 18, n. 67; PHILIPPART, *l. c.* p. 22, 34; BEAZLEY *Att. Vasenm.* 1925 p. 162, n. 23; ID., ARV p. 167, 43; METZGER, *o. c.*, p. 21.

sta, siede su uno sgabello davanti a una colonna. L'altra Ninfa, coronata d'edera e con lo scettro, si allontana guardando indietro.

L'esegesi di questa scena è chiara per quel che riguarda Zeus e il fanciullo; qualche dubbio è sorto sulla interpretazione delle figure femminili che ricevono il fanciullo, soprattutto perchè esse sono « in casa » — come provano la colonna e lo sgabello — e non all'aperto o davanti a una grotta, come ci aspetteremmo di vedere le Ninfe di Nysa. I pareri degli studiosi sono stati discordi; oggi l'autorevole voce del Beazley ci riporta, contro il parere del Metzger che parla di Muse, alla vecchia identificazione con le Ninfe di Nysa.

Posteriore di un decennio circa è lo *stamnos* del Louvre G. 188, del pittore degli Stamnoi di Firenze, proveniente da Vulci [43]. Zeus ancora in piedi, in uno schema quasi simile a quello dell'idria agrigentina, tiene nella destra un lungo scettro, ma non ha più il fanciullo in braccio; egli lo ha già consegnato ad una figura femminile che sta dinanzi a lui, vestita di una lunga e ricca tunica e di un largo mantello. Il piccolo dio è completamente nudo e tende il braccio sinistro verso il padre. Dietro la prima è un'altra figura femminile con lunga tunica decorata a stelle e un mantello a frange, con un tirso nella mano destra e una fiala nella sinistra; questa donna è seduta probabilmente in casa, sotto un portico di cui si vede la solita colonna ionica scanalata. Anche per la presenza della colonna e della Ninfa seduta questa scena richiama quella dell'idria agrigentina: siamo di fronte allo stesso momento del mito, la consegna del fanciullo alle Ninfe, che nell'idria sta per avvenire, qui è già avvenuta. Anche per queste figure femminili l'interpretazione è controversa, soprattutto per quella seduta, che alcuni [44], a causa del tirso che tiene in mano, identificano con una Menade.

Il fanciullo è già in braccio alla Ninfa anche in un cratere a volute del Museo Nazionale di Ferrara, attribuito al pittore di Altamura, databile al 470-460 a. C. [45]. La figura di Zeus è la solita, riccamente panneggiata e col tirso nella sinistra; simili alle precedenti sono anche le figure della Ninfa e di Dioniso, che per lo schema richiamano

---

[43] Paravey 1879 n. 39; Pottier, *Cat.* III (1906) p. 1019, G. 188; De Witte p. 358; Rollin, *Nouv. Ann. de l'Inst.*, I. p. 358; Graef, *o. c.*, p. 43; Heydemann, *o. c.*, p. 19; Philippart, *o. c.*, p. 22, 35; Beazley, ARV p. 333, 1; CVA Louvre II, III, I c tav. 20, 9 e 21, 4; Metzger, *o. c.*, p. 21.

[44] Beazley, *l. c.*; Graef, *l. c.*; Buschor, *o. c.* p. 305.

[45] Beazley, ARV, p. 412, 2; Aurigemma, *Il Museo di Spina*, p. 150 tav. 81; Arias-Alfieri, *Il Museo arch. di Ferrara*, p. 55-56. Cfr. Beazley, p. 302, 17; 167, 43; 333, 1. Cfr. pure H. Fuhrmann, in *Jahrb. d. a. Inst.* 65-66 p. 103 ss. e pp. 117 ss.

molto da vicino lo stamnos del Louvre. Ai due lati, simmetricamente disposte, sono altre due figure femminili stanti, di cui una ha una pantera sulla spalla. Si tratta evidentemente di Ninfe: una di esse, la nutrice, porta il solito ramoscello che ricorda i boschi di Nysa. Per la Ninfa con la pantera, sulla base della tradizione letteraria, si è proposta l'identificazione con Dione, una delle Iadi e delle Baccanti [46].

Possiamo aggiungere a questo gruppo di rappresentazioni quella di uno *stamnos* di Villa Giulia da Falerii [47], un po' diversa dalle precedenti: Zeus maestosamente seduto su di un trono e con uno scettro gigliato nella mano destra guarda Ermete, al quale ha già consegnato il piccolo Dioniso. Dietro di lui sono due figure femminili, una seduta con scettro gigliato nella destra (per cui si è supposto che fosse Era) e l'altra in piedi con un cembalo in mano.

2. *Ermete porta Dioniso alle Ninfe o al Sileno.*

Le scene con il piccolo Dioniso in braccio ad Ermete sono numerosissime; compaiono nel V secolo e continuano per tutto il IV. La più antica era forse quella su di un vaso dall'Italia meridionale ora scomparso [48]. Dalla descrizione particolareggiata che ci è pervenuta attraverso lo Heydemann si può supporre che lo schema — pur essendo sostituita la figura di Zeus con quella di Ermete —, è ancora quello dei vasi più arcaici: il dio ha già consegnato alla Ninfa seduta il fanciullo e lo guarda ancora prima di andar via. Dietro la Nutrice è una seconda Ninfa con un ramoscello in mano.

Una scena simile presenta uno *skyphos* a f. r. proveniente dalla Beozia, oggi al Museo Nazionale di Atene [49]. Ermete, col solito abbigliamento (petaso, clamide, kerykeion) giunge presso le Ninfe e consegna ad una di esse, che seduta tende le braccia, il piccolo Dioniso av-

---

[46] L'ipotesi sulle Iadi, cui accenniamo, è dell'Arias.

[47] Villa Giulia, Inv. 2350. DELLA SETA, *Villa Giulia*, p. 72, 2350; COZZA-PASQUI, in *Mon. Ant. Lincei* 1894, IV, p. 315; FUHRMANN, H., *Athamas*, in *Jahrb. d. a. Inst.* 65-66, p. 103 ss; BEAZLEY, J. D., *Etruscan Vase-Painting*, Oxford 1947. Il BUSCHOR (*o. c.*, p. 113) pensa ad un errore del pittore nella descrizione della figura supposta come Era.

[48] Il vaso fu pubblicato dall'INGHIRAMI (*Pitture di Vasi fittili*, II, 194), che certamente lo aveva visto. Si trova citato anche in D'HANCARVILLE, *Ant. etr. gr. rom.* III 105; WELCKER, *Ztschr für Kunst* VI 26; HEYDEMANN, *o. c.* p. 23. f.

[49] COLLIGNON-COUVE, *Cat.* (1902) p. 445 n. 1361. Cfr. Πρακτικά, 1888, p. 67; *Ath. Mitt.* XVI 1891, p. 304 e XXIV 1899 p. 68.

volto in un mantello. Altre due figure femminili sono presenti alla scena.

Su di un cratere a campana di Villa Giulia proveniente da Nola, oggi al Museo Britannico, anch'esso del 460 a. C. circa [50], lo schema è diverso: Ermete (ΗΡΜΕΣ) con clamide e petaso, è seduto sopra una roccia e tiene in braccio il piccolo Dioniso (ΔΙΩΝΥΣΩΣ). Il fanciullo volge a d. la parte superiore del corpo e tende le braccia ad una figura femminile (ΜΑΙΝΑΣ) che, in piedi, si appoggia alla roccia con un lungo tirso; essa indossa una lunga tunica a piegoline molto fitte e un mantello ed è incoronata d'edera. A sinistra, dietro le spalle di Ermete, è un'altra Ninfa (...ΘΥΣ) (Tethys?) in piedi, anch'essa con un lungo abito e mantello, la quale poggia il piede sinistro su di una alta base rettangolare e tiene con la d. una lunga asta terminante in due rami, mentre tende in avanti vivacemente la mano sinistra. Non c'è dubbio che l'ispirazione questa volta sia stata diversa; d'altra parte, poichè i caratteri dell'iscrizione richiamano quelli dell'alfabeto di Taso e poichè lo stile e la disposizione delle figure sembrano riprodurre motivi polignotei [51], non è forse azzardato supporre la derivazione di questa scena da un'originale pittorico del grande artista di Taso.

Allo stesso pittore viene attribuito un altro cratere, a calice, proveniente pure da Nola, oggi a Mosca, forse di poco posteriore all'altro, sul quale era raffigurata la consegna del fanciullo alle ninfe di Nysa [52].

Ancora troviamo dipinto l'atto della consegna ad una Ninfa — questa volta designata col nome ΑΡΙΑΓΝΕ — su di una pelike del pittore di Chicago del Museo Nazionale di Palermo, databile intorno al 460 a. C. [53]. Qui le figure sembrano libere dal solito schema: Er-

---

[50] INGHIRAMI, *o. c.*, 65; PANOFKA, *Pourt.* tav. 27; MILLIN, *Peintures de vases antiques*, II (1810), p. 23, tav. 13; ID., *Gal. Myth.*, p. 52 tav 57 n. 228; SMITH, *Cat.* III, p. 299, E 492; HEYDEMANN, *o. c.*, p. 23 d; BEAZLEY, *The master of the Villa Giulia calix-crater*, in *Röm. Mitt.*, XXVII (1912) p. 296; PHILIPPART, *o. c.*, p. 22, 36; BEAZLEY, *Amer.* p. 153, fig. 93; ID., *Att. Vasenm.*, p. 350 n. 9; ID., ARV p. 402, 15; METZGER, *o. c.*, p. 21.

[51] I motivi polignotei in questa scena sono stati fatti notare da F. DÜMMLER, *Attische Lekythos aus Cypern*, in *Jahrb. d. a. Inst.* II 1887.

[52] BEAZLEY, *Att. Vasenm.*, p. 349; ID., ARV, p. 401, 4; METZGER, *Les répr.*, p. 20.

[53] MAGGIORE, *Giorn. Lett. di Sicilia* fasc. 19 (1824) VII p. 67 ss.; PANOFKA, *Mon. dell'Inst.*, II tav. 17 e *Annali* 1835 p. 82 ss.; MÜLLER-WIESELER, *Dak.* II n. 398; REINACH, RV I, p. 93, 2; HEYDEMANN, *Dion. Geb.*, p. 22 b; PHILIPPART, *Icon. des Bacch.*, p. 23, 38; BEAZLEY, *Amer.* p. 155; ID., *Att. Vasenm.*, p. 354; ID., ARV p. 408, 20; METZGER, *o. c.*, p. 21.

mete (ΗΕΡΜΕΣ), con la solita clamide sulle spalle ma nudo il resto del corpo, con i calzari alati, petaso e caduceo, è rappresentato nell'atto di porgere alla Ninfa il piccolo Dioniso (ΔΙΟΝΥΣΟΣ) completamente nudo. Anche la Ninfa, che tende in avanti le braccia per accogliere il dio, pur avendo il solito ricco panneggio, sembra più sciolta nei movimenti. Mancano le altre figure che di solito accompagnano i protagonisti della scena.

Intorno alla metà del secolo troviamo una novità: Ermete viene rappresentato in movimento, mentre porta il dio neonato verso la salvezza, presso le nutrici. L'esempio più importante di questo tipo di scena è quello del cratere G 478 del Louvre, già nella collezione Campana, della maniera del Pittore del dinos di Berlino [54]. Ermete, vestito di una corta clamide, con petaso e calzari alati, in movimento veloce verso destra, tiene in braccio il piccolo Dioniso avvolto in un ricco mantello e volge la testa verso di lui. A sinistra del gruppo è una figura femminile vestita di un lungo chitone a pieghe, su cui scende un mantello liscio; essa tiene nella sin. una lunga asta biforcuta in cima. A d. è un vecchio Sileno con una pelle sulle spalle, il piede destro posato su una roccia e la destra appoggiata ad un lungo bastone. È questa la prima volta che troviamo in queste rappresentazioni il tipo del Sileno: è chiaro che da questo momento i pittori vascolari conoscono una nuova versione del mito, probabilmente quella che di esso davano le rappresentazioni satiresche del tempo.

Ma non solo per l'aggiunta del Sileno questa rappresentazione è importante ma anche perchè da un punto di vista stilistico essa rientra in quella serie numerosa di rappresentazioni del V secolo sicuramente collegate con originali della grande arte. La maggior parte di queste si ispiravano alla scultura del tempo [55]; nel nostro vaso sono invece evidenti i riferimenti polignotei, soprattutto nella posa del Sileno, che ha il piede poggiato su di un'altura. L'osservazione è del Pottier,

---

[54] POTTIER, *Catalogue des vases antiques de terre cuite*, Paris 1906, p. 1116; ID., *Vases antiques du Louvre*, Paris 1906, p. 273, tav. 151, G. 478; HEYDEMANN, *o. c.*, p. 57, fig. p. 58; PHILIPPART, *o. c.*, p. 23, 39; BEAZLEY, ARV, 793, 12; CVA, Louvre III, I d, pl. 31, 1. Cfr. anche METZGER, *o. c.*, p. 21.

[55] Cfr. FURTWÄNGLER, *Griech. Vas.*, p. 142 e POTTIER, *Cat.*, III, p. 1116. Il POTTIER (Cfr. POTTIER, E., *Deux documents relatifs à l'Hermès d'Olympie*, in *Festschrift für Otto Benndorf*, Wien 1898, p. 81-85) divide in due gruppi le rappresentazioni di Ermete con Dioniso: di essi il primo, in movimento, può risalire a un prototipo dipinto; il secondo, in completo riposo, deve derivare da un gruppo statuario per la sua posa calma e « così favorevole alla plastica ».

il quale riconosce addirittura in questa figura di Ermete il prototipo dell'Ermete di Olimpia.

Intorno al 440-435 si ha una serie piuttosto numerosa di vasi che presentano notevoli affinità. Il più notevole di essi è il bellissimo cratere a fondo bianco del Vaticano, anch'esso databile intorno al 440-435, del pittore di Eupoli [56]. Ermete imberbe, con corto chitone a pieghe e breve clamide sulle spalle, petaso e calzari alati, porge il fanciullo avvolto in un mantello al vecchio Sileno. Questi è nudo, villoso, con lunghi capelli bianchi coronati d'edera e un viso molto brutto; tiene con la sinistra il tirso e tende la destra verso il piccolo dio. Due Ninfe semplicemente vestite, una in piedi dietro il Sileno, l'altra seduta sulla roccia dal lato opposto, assistono alla scena. Anche la roccia è adorna di foglie d'edera.

La stessa scena, con lievi differenze, si trova su due pelikai, una di Villa Giulia [57] e una della collezione Forster proveniente da Atene [58]: Ermete, con ricca clamide petaso caduceo e calzari alati, giunto a destinazione consegna al Sileno seduto il fanciullo avvolto in un mantello. Il vecchio Sileno, nudo, con lungo tirso, ha il capo chino in un atteggiamento commosso; dietro a lui una Ninfa con una oinochoe e un kantharos in mano. Unica differenza fra le due scene la figura femminile, che nella pelike ateniese è senza dubbio una Menade con tirso e kantharos.

Anche qui. quindi, siamo di fronte al solito tipo di rappresentazione: è ormai diffusa fra i pittori la preferenza per la consegna di Dioniso fanciullo non più direttamente alle Ninfe ma al vecchio Sileno, in presenza delle Ninfe stesse.

Leggermente più tarda è la rappresentazione su di una *pelike* dal-

[56] *Bull. dell'Inst.* 1835, p. 124; Rayet-Collignon, *Cér. gr.*, 1888, fig. 84; Heydemann, *o. c.*, p. 24., h; Müller-Wieseler, *Denkmäler der alten Kunst*, II (1900), n. 397; Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, X (1914), p. 733, fig. 402; Ducati P., *Storia della ceramica greca*, Firenze 1922; Philippart, *o. c.* , p. 23, 40; Buschor in Furtwängler Reichhold *Griech. Vasenmal.*, III (1932), p. 302 ss., pl. 169; *Mus. Greg.* II, tav. 26; Beazley J. D., ARV *Oxford* 1942, p. 671, 1; Metzger, *o. c.*, p. 21. Cfr. Welcker, *Alte Denkmäler*, IV (1861), p. 38, 13.

[57] Dennis G., *Journ. of the Brit. a. Amer. Soc. of Rome*, 1888-89, p. 150 ss.; Beazley, J. D., in *Röm. Mitt.* 1912, p. 296 n. 2; Helbig W., *Führer durch die öffentl. Sammlungen klass. Altertümer in Röm*, Leipzig, 1912-13, II, p. 373; Della Seta, A., *Museo di Villa Giulia*, Roma 1918, p. 71, 1296; Metzger, *o. c.*, p. 21.

[58] Heydemann, *o. c.*, p. 24 g; Stackelberg, *Gräber der Hellenen*, pl. 21, p. 17; Philippart, *o. c.*, p. 41; Metzger, *o. c.*, p. 21.

l'Asia Minore, oggi a Vienna [59]: Ermete nudo, con corta clamide svolazzante, che dal braccio sin. scende sulla gamba d., e petaso, tiene in braccio il piccolo avvolto in un ampio mantello e corre verso d. Lo segue una figura femminile riccamente panneggiata, che con la sinistra tiene un largo piatto pieno di cibi (?) e con la destra porge al Ermete (o a Dioniso?) un tirso. Davanti a Ermete è un satiro che tende verso il fanciullo un rython. Nel tipo questa scena ricorda quella del vaso del Louvre G. 478; solo che qui l'insieme si presenta più mosso e più vivo.

Non è facile stabilire, per l'eccessiva frammentarietà del vaso, se a questo gruppo di rappresentazioni appartenesse anche quella su di una *kylix* fiorentina della seconda metà del V secolo a. C. [60]. Il frammento che noi possediamo presenta solo una Ninfa vestita di un ricco chitone, con in braccio un fanciullo. Possiamo soltanto dire che le due figure richiamano quelle già incontrate nei vasi con il piccolo dio in braccio alla Ninfa nutrice, a cui Ermete l'ha consegnato. Il Levi, che pubblica il frammento, dà questa interpretazione.

3. *Dioniso a Nysa.*

Sulle soglie del IV secolo i pittori di vasi non vogliono più ricordare tutti i diversi aspetti del mito e scelgono fra essi quelli che più si adattano alle nuove esigenze artistiche. In generale essi accordano preferenza alle scene rappresentanti il soggiorno del dio presso le Ninfe di Nysa.

In una coppa dall'Italia meridionale, già nella Collezione Hamilton, oggi scomparsa [61], Ermete, fermo, ha già consegnato il fanciullo su una nebride alla Ninfa [62]. Non ci sono altre figure: a terra è il caduceo che Ermete ha lasciato cadere e attorno alla Ninfa due giri di foglie d'edera [63].

---

[59] BENNDORF, in *Wiener Archäol. Vorlegebl.* 1879 Ser. A, Taf. XII, 1; HEYDEMANN, *o. c.*, p. 21 Tav. 1; PHILIPPART, *o. c.*, p. 23, 44.

[60] LEVI D., *I frammenti fiorentini della Coll. Campana*, in *Boll. d'arte* VIII, 1928, pp. 166-191 e 211-230; CVA, Italia VIII, Firenze I, III, I, Tav. 16.

[61] MILLIN, *Galerie mythologique*, Paris 1811, p. 52, pl. 56, n. 227; REINACH, RV, II, p. 310, 5; HEYDEMANN, *o. c.*, p. 23e; PHILIPPART, *o. c.*, p. 26, 53; METZGER, *o. c.*, p. 103.

[62] Il Metzger (*o. c.*, p. 103) interpreta la figura femminile come Dirce che presenta Dioniso su una nebride ad Ermete, il quale tende le braccia per riceverlo ed ha lasciato cadere il caduceo.

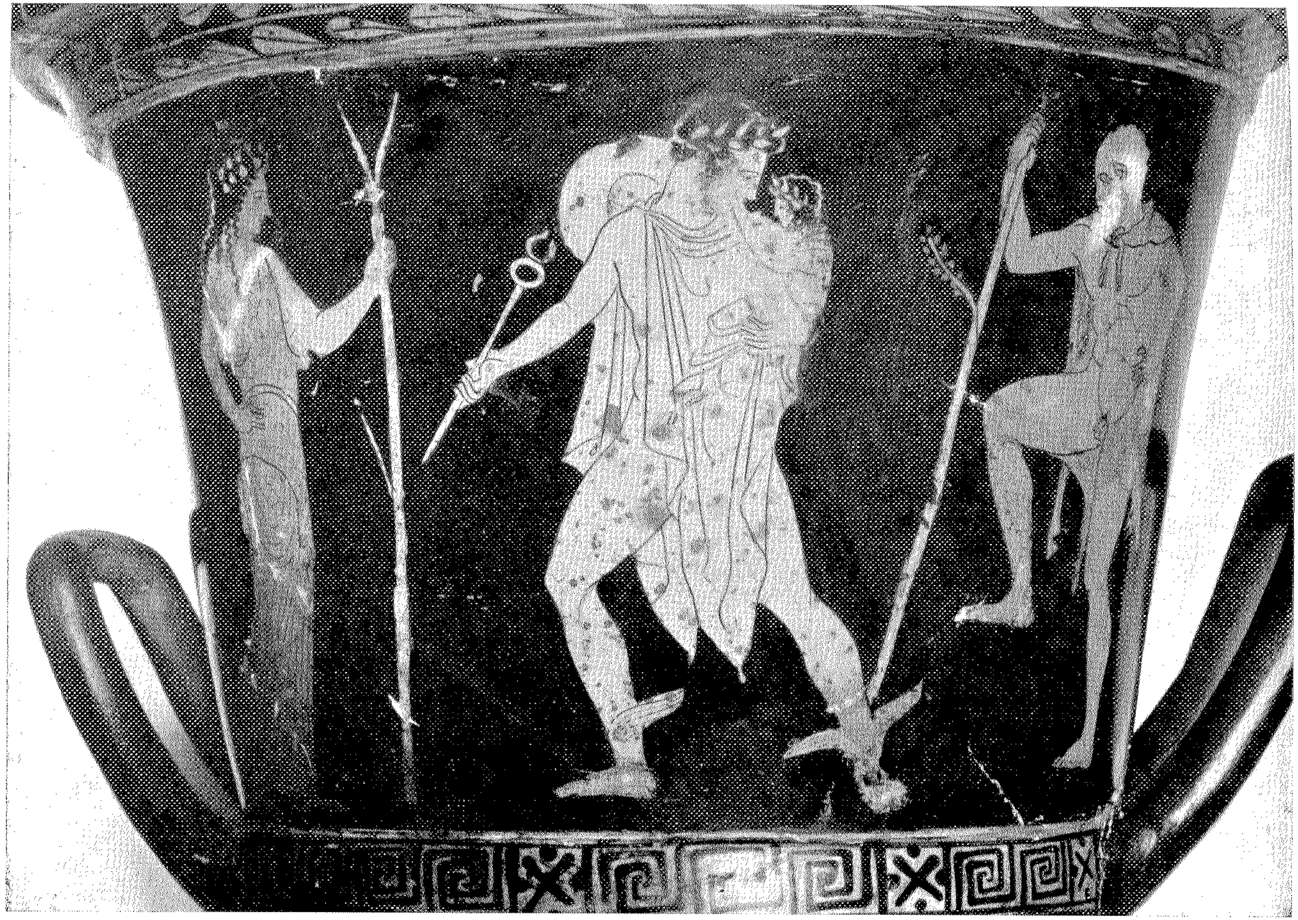
[63] Lo Heydemann (*o. c.*, p. 23e) per queste foglie d'edera che circondano la



1. FERRARA, MUSEO ARCHEOLOGICO - Cratere a volute: Zeus consegna Dioniso fanciullo alle Ninfe di Nysa (*Aurigemma*, o. c., Tav. LXXXI).



2. MUSEO VATICANO - Cratere a calice: Ermete consegna Dioniso fanciullo al vecchio Sileno.



3. PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE - Cratere a calice G. 478: Ermete giunge a Nysa con il piccolo Dioniso.





4. LENINGRADO, MUSEO DELL'ERMITAGE - Lekane: Dioniso fanciullo a Nysa (*Metzger*, o. c., Tav. IX).

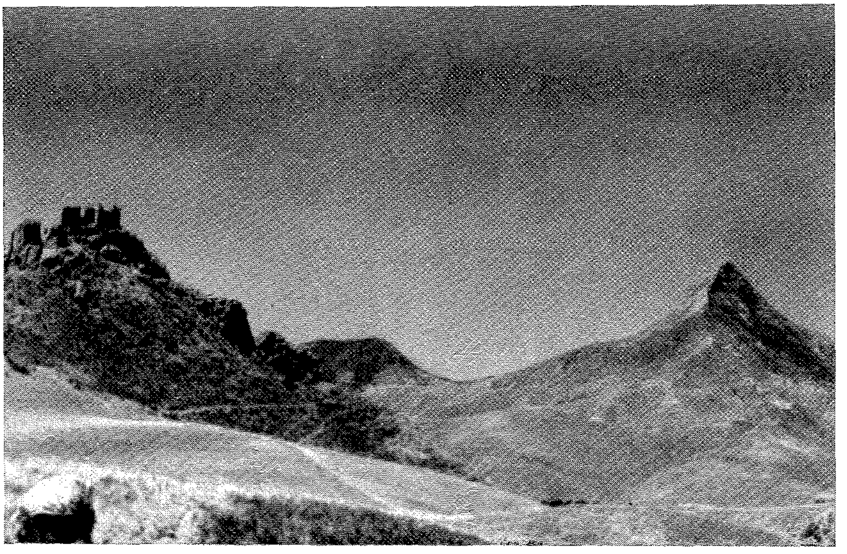


Fig. 1. — La valle del Gela: a sinistra il monte su cui sorge il castello; a destra il monte Formaggio.

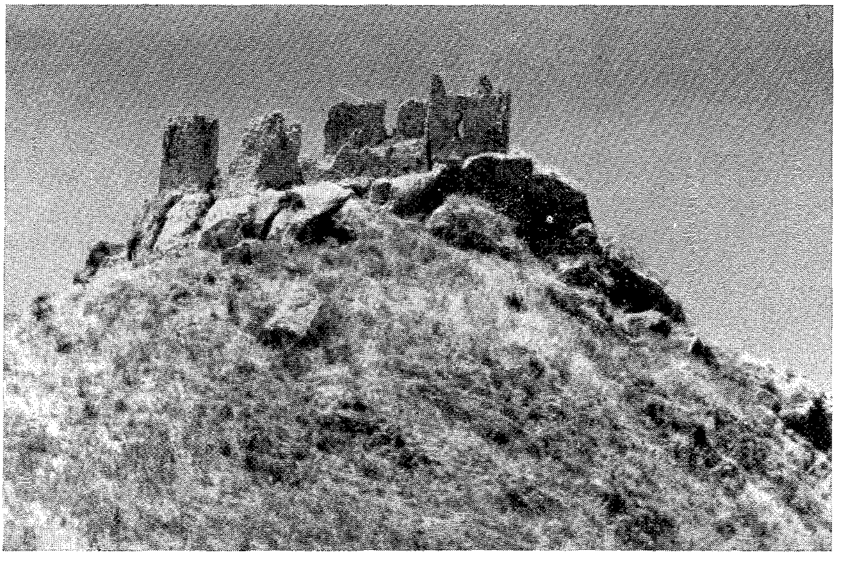


Fig. 2. — Visione del castello allo stato attuale.



Fig. 3. — Superstiti elementi architettonici di crociere scomparse.



Fig. 4. — Ruderi dell'antico casale.

Allo stesso gruppo [64] appartiene uno *stamnos* a f. r. già a Parigi nella collezione Dzialynska [65]: una Ninfa riccamente panneggiata porge il piccolo Dioniso ad un'altra, che tende verso il fanciullo la mano d. mentre con la sinistra tiene una lira. Dietro di lei è un'altra figura femminile che sta posando su di un piccolo tavolo un grande stamnos. La scena ha qualcosa di insolito, che forse si può spiegare con la solita confusione di Ninfe e Menadi: le figure femminili qui, pur essendo rappresentate in casa come le solite Ninfe dei vasi più antichi (c'è una colonna che richiama l'ambiente), non sono Ninfe ma Baccanti, sono le seguaci del dio adulto, che in suo onore preparano una libagione e una danza. Siamo quindi di fronte ad una rappresentazione di soggetto bacchico nella quale è stata inserita la figura del dio neonato. Tranne che non si voglia, col Beazley [66], identificare il fanciullo con un figlio di satiro, il che ci sembra strano.

Nuova nello schema è la scena di una *oinochoe* degli inizi del IV secolo, del Museo di Berlino [67]: Dioniso fanciullo (non più neonato) è seduto in terra fra due figure femminili che portano focacce (?) e tralci di vite. Queste sono certamente delle Menadi; l'esegesi del fanciullo invece non è altrettanto sicura; è però molto probabile che egli sia il piccolo Dioniso rappresentato — come già abbiamo visto e come vedremo in altri vasi — fra le sue seguaci. Del resto una Menade, designata con iscrizione, era presente alla consegna del dio fanciullo alle Ninfe da parte di Ermete nel cratere del British Museum E 492, quindi fin dal V secolo. Inoltre, rappresentazioni del fanciullo simili a questa si ritroveranno anche su vasi dello stesso periodo, che il Metzger [68] ritiene addirittura derivati dallo stesso modello.

Il primo di questi vasi è un cratere proveniente da Vulci, già nel-

Ninfa pensa alla statua di Dioniso nella Pompa di Tolomeo Filadelfo citata da Ateneo (V, p. 198 D e F).

64 Fra le scene di questo tipo Heydemann (*o. c.* p. 39) cita quella di un'anfora del Museo Civico di Bologna pubblicata dallo Zannoni (Scavi della Certosa tav. 50); ma la pessima conservazione della pittura non consente una sicura interpretazione, specialmente per quel che riguarda la figura centrale che dovrebbe essere la Ninfa col fanciullo in braccio.

65 HEYDEMANN, *o. c.* p. 39; LONGPERIER H., *Vases peints inédits de la Coll. Dzialynski*, in *Révue archéologique*, N. S. XVII, 1868, p. 353, n. 22; FRICKENHAUS, *Lenäenvansen*, 72. Winckelmannsprogr., Berlin, 1912, n. 28, fig. p. 13; PFUHL, E., *Malerei u. Zeichnung der Griechen*, München 1923, fig. 571. Il Longpérier vede nelle figure femminili le Iadi.

66 BEAZLEY, *Attische Vasenmaler* 1925, p. 387; ARV, 656, 53.

67 NEUGEBAUER, *Führer durch das Antiquarium* (Berlin), II, *Vasen*, 1932, p. 127.

68 METZGER, *o. c.*, p. 101.

la collezione Basseggio in Roma [69], anch'esso originale nello schema: un Satiro dondola su di un piede il fanciullo mentre una figura femminile riccamente panneggiata e col tirso assiste alla scena. Ma anche qui l'interpretazione è dubbia; qualcuno [70] nega risolutamente che la rappresentazione possa riferirsi all'infanzia di Dioniso.

Su un'idria da Nola, già nella collezione Barone a Napoli [71], attribuita dal Beazley al pittore di Villa Giulia, un Sileno barbuto gioca col fanciullo dondolandolo sul braccio sinistro; due Ninfe, una seduta col tirso, l'altra in piedi sono presenti al giuoco. Con questo vaso si ritorna ad uno schema già noto nelle rappresentazioni della consegna da parte di Ermete. La stessa cosa può dirsi per un cratere da Ischia, del Museo Nazionale di Napoli del pittore di Clio [72], nel quale la rassomiglianza con i vecchi tipi è ancora più notevole: una Ninfa porge al vecchio Sileno seduto il fanciullo avvolto nel mantello, mentre una figura femminile guarda la scena.

Più nuova e più movimentata è la rappresentazione sul coperchio di una bella *lekane* del IV secolo del Museo dell'Ermitage [73]: un Sileno nudo barbuto e incoronato d'edera, seguito da un allegro gruppo di Satiri e Menadi, consegna ad una figura femminile seduta e appoggiata a un tirso, il fanciullo [74]. Il Papposileno è diventato adesso quasi un giovane precettore che, oltre ad assumersi l'impegno dell'educazione del dio, guida anche il corteo dei seguaci. L'artista del IV secolo non ha più la preoccupazione di rappresentare fedelmente il mito: come sostituisce a poco a poco al tipo della Ninfa montana quello della Menade, così egli pone il fanciullo già nell'ambiente che

---

69 BRAUN, *Bull. dell'Inst.*, 1848, p. 69; HEYDEMANN, *o. c.*, p. 40; PHILIPPART, *o. c.*, p. 28; METZGER, *o. c.*, *l. c.*

70 PHILIPPART, *o. c.* p. 28.

71 MINERVINI, *Bull. arch. ital.*, I (1862), p. 186 ss., tav. 6; HEYDEMANN, *o. c.*, p. 40e; BEAZLEY, ARV, p. 405, 61; VON BOTHMER, *Greek vases lost and found*, in « *Studies presented to David Moore Robinson* », vol. II, Saint Louis 1953, p. 138, tav. 52. Il vaso è stato depositato dal 1922 nel Metropolitan Museum of Art da un privato che non l'ha più richiesto.

72 *Bull. dell'Inst.*, 1842, p. 10; HEYDEMANN, *Die Sammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*, Berlin 1872, p. 698, n. 283; ID., *o. c.*, p. 39 δ, tav. I, 2; PHILIPPART, *o. c.*, p. 28, 61; BEAZLEY, ARV, p. 671, 3.

73 STEPHANI, *Compte rendu de la commission impériale archéologique*, 1861, p. 29, tav. 2; HEYDEMANN, *o. c.*, p. 38; SCHEFOLD, *Untersuchungen zu den Kerscher Vasen*, Berlin 1934, n. 18, tav. 2, 1 e 3; METZGER, *o. c.*, p. 107.

74 Il tipo del Sileno che porta in braccio il piccolo si ritrova molto più tardi sulle tazze di Arezzo (cfr. BCH, 1942-43, p. 242). Per questo il Metzger (*o. c.* p. 107) ritiene che dovesse esserci un modello della grande arte attica.

sarà suo da adulto. E ciò è dovuto naturalmente al diverso spirito del secolo. La scena di questo vaso è una delle più ricche di personaggi e — nello stesso tempo — delle più movimentate: infatti, mentre il Sileno porge alla nutrice il fanciullo, il tiaso [75] si muove allegramente, Satiri tentano di abbracciare le Menadi, un Satiro barbuto e inghirlandato danza, una pantera segue salterellando; e inoltre ci sono timpani, flauto, vasi da bere che creano l'ambiente bacchico animandolo vivamente. Questo movimento e la stessa complessità di scena diverranno in seguito un carattere frequente nelle rappresentazioni vascolari; per questo il nostro vaso assume un'importanza particolare.

Del IV secolo è anche un'anfora da Agrigento oggi al Museo Nazionale di Palermo [76], in cui sono rappresentate due scene della vita di Dioniso: una di esse mostra Ermete mentre, seguito da due figure con tirso, una Menade e un Satiro, (che rappresentano il tiaso del dio), consegna il fanciullo ad una Ninfa ferma presso un altare.

Di poco più tardo, ma di esegesi non sicura, è il famoso cratere di S. Agata dei Goti [77], in cui Dioniso già ragazzo gioca con una Ninfa nobilmente vestita, mentre un eros alato e altre figure del tiaso assistono.

In qualche rara rappresentazione più tarda, il dio fanciullo è allattato da una Ninfa: è il caso della lekythos plastica Sabouroff e forse di quella Castellani [78]. In quest'ultima, databile forse già nel III sec., sono presenti Eros in volo che porta al dio una colomba, un tirso gigantesco, una pantera, Pan (?). Ma l'eccessiva novità dello schema autorizza a dubitare di questa esegesi [79]. Del resto, siamo ormai in un periodo in cui l'interesse per il nostro mito da parte dei pitto-

---

[75] Anche in altre opere il fanciullo è accompagnato dai suoi fedeli. Talvolta egli è condotto nel vano mistico da un satiro e da una menade danzante, per la cerimonia dell'Amphidromia (v. DAREMBERG-SAGLIO ad v. *Bacchus* e *Amphidromia*).

[76] BRAUN, *Mon. dell'Inst.*, IV, 10; *Arch. Zeitung*, 1871, p. 55, n. 46; HEYDEMANN, *o. c.*, p. 22 c; REINACH, *Rép. Vases*, Paris 1923-24, I, p. 122, B; PHILIPPART, *o. c.*, p. 23, 43. Cfr. HEYDEMANN, *Seilenos vor Midas*, in *Jahrb. d. d. arch. Inst.* 1887, p. 113.

[77] *Mus. Borbonico*, vol. IX Napoli 1833, tav. 29; HEYDEMANN, *Vasensamml.*, p. 236, n. 2231; ID., *o. c.*, p. 41 ϑ; PHILIPPART, *o. c.* p. 28.

[78] Per la lekythos plastica dell'antica collezione Sabouroff pubblicata dal FURTWANGLER (*Coll. Sabouroff*, tav. LXXI/1), cfr. SECHAN, R. A., 1912, II, p. 125, n. 41. Per la lekythos Castellani: BRAUN, *Bull. dell'Inst.* 1844, p. 133; ROULEZ, *Annali dell'Inst.* 1865, p. 72 ss., tav. E; HEYDEMANN, *o. c.*, p. 40; REINACH, *Rép. Vases*, I, p. 312, 3; PHILIPPART, *o. c.*, p. 28, 62.

[79] Lo stesso HEYDEMANN, pur citandola fra le rappresentazioni dell'infanzia di Dioniso, propende per un Pan.

ri ceramisti è quasi del tutto spento. Si ritrova ancora, infatti, in qualche raro caso il giovane dio talvolta con la madre (o la nutrice ?), come in una tazza da Chiusi [80] e, più spesso, solo o con uno dei suoi animali preferiti come nel piccolo cratere del Museo di Bologna [81] già nella collezione Palagi, proveniente dall'Apulia, dove Dioniso è solo, seduto in terra.

* * *

Dopo aver osservato i vasi più notevoli raffiguranti il nostro mito, possiamo tentare di trarre qualche conclusione sull'origine delle varie scene, sebbene l'esiguità delle notizie date dalle fonti renda difficile il compito.

Risulta evidente innanzi tutto che la fonte ispiratrice dei ceramisti greci non fu sempre la stessa. Abbiamo notato infatti, nel trascorrere dei due secoli di cui ci occupiamo, come più volte sia mutato il gusto e quindi il tipo di rappresentazione; la causa di tale cambiamento non sempre è risultata chiara.

Le scene preferite dai pittori più antichi, a cominciare dal sesto secolo, sono quelle nelle quali il piccolo Dioniso viene consegnato alle Ninfe nutrici dal padre Zeus. Tali rappresentazioni non hanno, però, uno schema stabile: ora Zeus procede accompagnato dal suo seguito, ora è solo e sul punto di consegnare — o ha già consegnato — il fanciullo alle Ninfe o ad Ermete perchè lo porti alle Ninfe stesse. La mancanza di uno schema fisso ci fa escludere in generale un prototipo artistico e ci induce a cercare nella tradizione letteraria la fonte ispiratrice. Il « tono » epico delle nostre rappresentazioni ci fa correre col pensiero alle grandi feste in onore di Dioniso, prima delle quali i rapsodi solevano in un breve racconto celebrare la vita del dio; era proprio per mezzo di queste rappresentazioni rapsodiche che il mito era sempre desto nella fantasia popolare: quale meraviglia dunque che ad esso si ispirassero gli artisti? La varietà degli schemi si può facilmente spiegare col fatto che questi componimenti davano soltanto dei suggerimenti, che erano diversamente elaborati. Ciò non esclude, naturalmente, che per qualche esemplare si possa pensare ad un ori-

---

[80] Torino, Museo arch. WIESELER, *Gött. Nachr.* 1887, n. 24, p. 675 ss.; HEYDEMANN, *o. c.*, p. 53, 247.

[81] *Arch. Zeitung* 1850, p. 161, tav. 16; HEYDEMANN, *o. c.*, p. 41i; PELLEGRINI, *Cat. vasi*, 1900, p. 74, n. 434; REINACH, RV, I, p. 371, 2; PHILIPPART, p. 28, 63; HEYDEMANN, *Satyr-und Bakchennamen*, Halle 1880, p. 11.

ginale artistico; è però molto difficile stabilire se questo originale fosse una grande pittura o una rappresentazione vascolare più notevole, quando i motivi stilistici o le iscrizioni non ci forniscano qualche elemento per l'identificazione: così mentre nel cratere del British Museum E 492 [82] è possibile riconoscere, per lo stile della pittura e per i caratteri dell'iscrizione, sicuri motivi di ispirazione polignotea, per le scene con la colonna [83], mancando elementi precisi di riferimento, possiamo intuire l'esistenza di un prototipo comune solo per la stretta somiglianza fra alcune di esse, come, ad esempio, quella dell'idria di Agrigento e quella dello stamnos del Louvre ora citate, con Dioniso fanciullo in braccio a Zeus [84]. Ma in generale si conferma per questo periodo un'ispirazione letteraria. Conferma questa ipotesi il fatto che nel V secolo anche i più grandi artisti non disdegnarono questa fonte di ispirazione: Polignoto aveva certamente tratto dall'*Odissea* la sua Nekyia e dall'*Iliupersis* di Arctino la sua Iliupersis, Fidia stesso si era ispirato alla *Teogonia* di Esiodo per l'Afrodite della base dell'Atena e alle *Opere e i Giorni* per la nascita di Pandora [85].

Dopo la seconda metà del secolo, con la popolarità raggiunta dalle opere dei tragici, all'epica come fonte si sostituì il dramma. Abbiamo già accennato al fascino che indubbiamente dovevano esercitare sugli artisti le scene più importanti delle tragedie: riproducendole essi dovevano avere l'impressione di far rivivere davanti agli occhi dello spettatore l'intera rappresentazione teatrale, l'intero mito. Le opere in cui queste scene sono ricordate sono infatti numerose, sia nel campo della scultura [86] sia in quello della pittura [87]; ci conferma questo influsso un passo di Callistrato (*Ekphraseis*, 8):

---

[82] V. nota 50.

[83] V. nota 42 e 43.

[84] Il tipo del piccolo Dioniso in braccio a Zeus doveva essere molto diffuso se ancora in epoca romana veniva riprodotto sulle monete: una moneta di Laodicea presenta infatti Zeus con il fanciullo in braccio.

[85] Il Séchan, *o. c.*, p. 25 cita i due passi della *Teogonia* (188 ss.) e delle *Opere e i Giorni* (60 ss.) dai quali Fidia avrebbe tratto le sue rappresentazioni, dell'Acropoli e di Olimpia.

[86] Ancora il Séchan, *o. c.*, p. 29, cita alcuni rilievi certamente di ispirazione tragica (Ermete con Orfeo ed Euridice; Medea e i Peliadi; Teseo Piritoo ed Eracle).

[87] Polignoto si ispirò alla tragedia per la Nausicaa della Pinacoteca e per il Sofocle del Pecile. Panainos dipinse ad Olimpia Eracle liberatore davanti a Prometeo incatenato (v. Séchan, o. c., p. 31).

ἦν δὲ ἀνθηρός, ἁβρότητος γέμων, ἱμέρῳ ῥεόμενος, οἷον αὐτὸν Εὐριπίδης ἐν Βάκχαις εἰδοποιήσας ἐξέφηνε, κισσὸς δ'αὐτὸν ἔστεφε περιθέων ἐν κύκλῳ.

Ma se alla tragedia si ispiravano i rappresentanti delle arti maggiori, a maggior ragione dovevano farlo i pittori vascolari che avevano la possibilità di meglio rappresentare nel suo complesso la scena culminante del dramma. Basti citare alcuni esempi più notevoli [88]: un cratere del Louvre del 430 a. C. circa [89] con la scena della purificazione di Oreste, certamente ispirata dal dramma di Eschilo; un'anfora di Napoli del 420 a. C. [90] con il ratto del Palladio da parte di Diomede, dalle Λάκαιναι di Sofocle; un cratere della fine del V secolo con una scena che si riporta al dramma di Laio cantato nel *Laio* di Sofocle e nel *Crisippo* di Euripide [91]; una kylix di Villa Giulia del 410 circa con una scena delle Baccanti di Euripide; un'anfora del Louvre [92] con una rappresentazione che si riporta alla Medea di Euripide.

Qui i riferimenti sono precisi. Per i nostri vasi, invece, siamo costretti a fare delle congetture dai pochissimi frammenti a noi pervenuti delle opere tragiche nelle quali si trattava del mito dell'infanzia di Dioniso. Sappiamo che tutti e tre i tragici si erano interessati del mito della doppia nascita e dell'infanzia del dio tanto da farne l'argomento di intere tragedie, ma non possiamo riferire ad esse con sicurezza nessuna delle nostre scene in particolare; siamo quasi certi, tuttavia, che alle rappresentazioni tragiche, e in particolare a Sofocle, si debbano ricondurre tutti i nostri vasi a partire dal 440 a. C. circa [93].

---

[88] Per un elenco dei vasi che si possono riportare alla tragedia greca v. SÉCHAN, *o. c.*, e HUDDILSTON, John H., *Die griechische Tragödie im Lichte der Vasenmalerei*, Freiburg 1900. Il Pottier (*Douris*, p. 22) riconosce l'influsso di Eschilo e delle precedenti opere drammatiche sulla composizione trilogica delle coppe di Douris e sulle opere di tutti i suoi emuli. Per l'influenza della tragedia sulla ceramica cfr. ancora POTTIER, *Cat.* p. 833 ss. e 1054 ss.

[89] FURTWÄNGLER-REICHHOLD, *o. c.*, t. 120, 3.

[90] HUDDILSTON, *o. c.*, p. 42 (Maniera del pittore di Meidias).

[91] STELLA, Mitologia greca, p. 631. (Collezione Puldzky).

[92] BEAZLEY, ARV, 774, 14.

[93] Il ROBERT (*Bild u. Lied*, p. 28 e 129 ss.) — e con lui il VOGEL. (*Scenen Eurip. Trag. in Griech. Vasengem.* p. 11 ss.) — esclude la possibilità di un'influenza delle opere dei tragici sulla ceramica del V secolo, perchè, egli dice, i temi della tragedia non potevano ancora essere penetrati nella coscienza popolare tanto da essere riprodotti dai ceramisti. Egli ammette, tuttavia, un'influenza del teatro

Le rappresentazioni preferite in questo periodo, quelle nelle quali si vede Ermete appena giunto a Nysa col fanciullo e, nel momento successivo, mentre consegna il dio neonato alle Ninfe o al Sileno, ci richiamano al teatro per la loro stessa composizione: è da notare, infatti, che il numero dei personaggi che le compongono è sempre di tre — Ermete col fanciullo, Ninfa, Sileno —, come quello degli attori principali del dramma. Ma quella che soprattutto ci induce a supporre una stretta dipendenza dei ceramisti dai tragici per la creazione di queste scene della seconda metà del V secolo è la figura del vecchio Sileno [94]. Questo Sileno canuto e dalla lunga candida barba è una creazione sofoclea, è quello che compare nel *Dionysiskos* come allevatore del piccolo Dioniso:

> ὅταν γὰρ αὐτῷ προσφέρω βρόσιν διδοὺς
> τὴν ῥῖνα μ' εὐθὺς φηλαφᾷ κἄνω φέρει
> τὴν χεῖρα πρὸς φαλακρὸν ἡδὺ διαγελῶν.

Nei nostri vasi egli è coperto di peli bianchi in tutto il corpo. Poichè conosciamo l'abbigliamento del Papposileno nella tragedia, possiamo immaginare che i ceramisti abbiano voluto, coprendo il corpo di questa fitta peluria bianca, imitare il χορταῖος χιτών, il caratteristico costume delle rappresentazioni satiresche, fatto di lana a fiocchi [95]. Il personaggio del vecchio Sileno compare in tutte le rappresentazioni che noi possediamo di questo periodo, sempre nello stesso atteggiamento pensoso e commosso, quale certamente lo presentava il dramma [96]. Più tardi esso, pur comparendo ancora nelle scene dello stesso genere, avrà un aspetto diverso, come diverso sarà il carattere dell'intera rappresentazione.

Naturalmente qualche ceramista può avere derivato le sue scene non direttamente dalle rappresentazioni tragiche, ma da altre pitture vascolari eseguite da personalità note: è questo il caso, crediamo, di alcune pitture — e in particolare quella della pelike Stackelberg

---

sulla composizione delle figure. Secondo il Robert, la vera influenza della tragedia sulle rappresentazioni vascolari si ha solo nel IV secolo.

[94] Secondo la leggenda il Papposileno era figlio di una ninfa e di Pan e re di Nysa. Egli aveva avuto in custodia Dioniso fanciullo e lo aveva allevato. Come educatore del dio egli è citato nel *Ciclope* di Euripide (vv. 1-4).

[95] Cfr. BUSCHOR E., in FURTWÄNGLER-REICHHOLD, III, p. 302 ss.

[96] Nel Dionysiskos egli mostra la gioia di nutrire il dio fanciullo ridendo dolcemente.

e quella della pelike di Villa Giulia [97] — che derivano quasi certamente dalla bellissima rappresentazione del cratere a fondo bianco del Vaticano, creata senza dubbio da un artista di valore.

A partire dal IV secolo i personaggi sono generalmente più numerosi e in movimento; a questo si aggiunge una certa noncuranza da parte del ceramista per i particolari del mito. La maggior parte delle rappresentazioni si riferisce al soggiorno del dio a Nysa presso le Ninfe e, spesso, il Sileno; questi, però, non è più il vecchio Papposileno sofocleo ma un Sileno barbuto nudo e coronato d'edera [98], il custode e compagno del dio, il « custos famulusque dei Silenus alumni » citato più tardi da Orazio [99]. Anche le Ninfe hanno perduto il loro carattere di « nutrici » e appaiono piuttosto come delle Menadi, le compagne del dio, e sono accompagnate da Satiri. Citiamo come esempio una delle più belle scene di questo periodo, quella dipinta sulla lekane dell'Ermitage [100]; l'accostamento della scena alle rappresentazioni teatrali è anche qui possibile, ma certamente il riferimento non può più essere preciso: il ceramista si è ricordato del sileno-corifeo e l'ha introdotto in una rappresentazione dell'infanzia del dio, alla testa di Satiri e Menadi in festa.

Dobbiamo concludere riconoscendo alla letteratura la parte più importante nell'ispirazione dei ceramisti del V e del IV secolo a. C. per quel che riguarda le rappresentazioni dell'infanzia di Dioniso. Le opere che ci sono pervenute non sono, d'altronde, tanto numerose da rendere certa qualsiasi ipotesi: in generale possiamo supporre che questi ceramisti, che in fondo erano quasi tutti dei modesti artigiani, abbiano tentato di riprodurre sui loro vasi i momenti più importanti di un mito che conoscevano per mezzo della letteratura (solo qualche volta dalle arti figurative) e che questo abbiano fatto ciascuno a suo modo, secondo la propria intuizione, spesso non rifuggendo dal copiare: questo potrebbe spiegare la somiglianza esistente fra diverse scene.

SEBASTIANA LAGONA

---

[97] V. note 57 e 58.

[98] In epoca arcaica i satiri-sileni (spesso infatti essi vengono confusi dalla letteratura e dalle arti figurative) sono rappresentati nudi, quasi sempre con una pelle di leopardo e di pantera sulle spalle, raramente con un mantello; in età classica vengono rappresentati con il corpo molto villoso per ricordare la loro natura selvatica; nel IV sec. si ritrova il Sileno nudo e incoronato d'edera.

[99] Horatius, Ars poet. 239.

[100] V. nota 73.

IL CASTELLO DI GARSILIATO *

Storia

Il ricordo ricorre nel regesto federiciano del 1240. Da una lettera dell'aprile rilevasi che esso si trovava sotto la custodia di Giacomo da Lentini. Questi aveva informato la corte imperiale che non venivano corrisposti al personale addetto alla custodia i mezzi necessari previsti dallo statuto del castello. E poichè una tale inadempienza poteva trasformarsi in un grave danno per la difesa, dietro mandato imperiale venivano impartite a Giovanni Vulcano « provisor castrorum in Sicilia citra flumen Salsum » ordini precisi perchè disponesse in merito [1].

Il ricordo non ritorna negli altri documenti della cancelleria sveva: ma la lettera del 1240 è tuttavia sufficiente a chiarire i termini del problema storico e a rilevarne l'importanza. Non c'è dubbio, cioè, che il castello esisteva già al tempo di Federico e che era in piena efficienza se si nutrivano delle preoccupazioni sulle conseguenze che potevano derivare da una mancata adeguazione dei mezzi difen-

---

* Il nome appare diversamente registrato nei vari documenti, dove si trova *Garsiliato, Carsiliato, Garsiliat, Garsilian, Grassuliato*; talvolta appare persino corrotto in *Buliato, Baxiliato*. Le forme più comuni e corrette sono quelle di *Garsiliato* e *Grassiliato*, che sono poi sostanzialmente eguali; la differenza è data solo dalla metatesi della seconda e della terza lettera.

Le fotografie che accompagnano il testo sono state espressamente eseguite dal dott. Angelo Li Gotti, appassionato indagatore e illustratore di memorie patrie, al quale siamo anche debitori di alcuni riferimenti documentari che accompagnano l'introduzione storica. Il prof. Scarpulla è autore del plastico e della pianta del castello che saranno pubblicati in altra sede.

[1] CARCANI, *Constitutiones Regum utriusque Siciliae mandante Friderico imperatore*, Neapoli 1780: « Aprili in Coronata, XXVIIII. De imperiali mandato.. per magistrum Taddeum, scripsit G. de Cusentia Ihoanni Bulcano provisori castrorum in Sicilia citra flumen Salsum. Significavit excellentie nostre Iacobus de Lentini fidelis noster, quod pro munitione castri nostri Carsiliati quod est custodie sue commissum necessaria iuxta statutum castri quod habet, habere non potest, Quare mandamus quatenus si ita est, iuxta statutum castri quod habet, eidem pro personis in castro ipso statutis, necessaria debeas exibere ut pro necessariorum defectu castrum ipsum non maneat immunitum ».

sivi. Riesce tuttavia difficile stabilire se il castello sia stato integralmente costruito da Federico o si debba considerare come il riadattamento e l'utilizzazione di una fabbrica militare preesistente. Non si possiede alcun documento decisivo in proposito. La eccezionale posizione strategica giustifica l'ultima ipotesi; sembra infatti inverosimile che in età bizantina o nella successiva arabo-normanna si sia trascurato di creare un valido strumento di difesa in un sito di tanta importanza. Sorprende però il silenzio di Edrisi, il quale, parlando del casale di Garsiliato, di cui esalta la feracità del territorio e l'abbondanza della produzione agricola, non fa alcun cenno del castello [2].

Molto più antichi del castello sono invece i riferimenti alla terra e alla chiesa di Garsiliato. Quest'ultima è ricordata in una lettera del 1169 da papa Alessandro III al vescovo Riccardo [3]. Ma già in precedenza, in una donazione del 1091, fatta da Ruggero e dal cognato Enrico, conte di Butera e di Paternò, alla chiesa di S. Maria di Josafat, è chiaramente menzionato, accanto ad un « Girbaldus de Comicina », un « Salamon de Garsiliat » [4], nome che riappare in altro documento del 1098, dove « Salamon » è detto figlio di « Guigone de Garsiliat » [5].

Il richiamo si fa più frequente in alcune donazioni del sec. XII: in quella del conte Simone di Butera, del 1143 [6] e in altre di Bartolomeo di Amalfi, signore di Mazzarino e di Grassiliato, del 1199 [7].

In un documento del 1270, contenente una conferma di decime fatta da Carlo d'Angiò alla chiesa di Siracusa, è ricordata la « decima Garsilian » [8]. Una decima analoga, gravante sulla terra « Garsiliati » è menzionata in un documento del 1274 a favore della cappella del palazzo di Palermo [9]. Nello stesso anno, tra le terre chiamate ad apprestare aiuti agli Angioini, figura anche quella di Grassiliato.

---

[2] EDRISI, *L'Italia descritta nel « libro del re Ruggero »*, compilato da Edrisi. Testo arabo pubblicato con introduzione e note da M. AMARI e SCHIAPPARELLI, Roma 1833.

[3] R. PIRRO, *Sicilia Sacra*, Palermo, 1733 p. 622. Il nome appare corrotto in Baxiliato.

[4] Ms. della Bibl. Com. di Palermo, Q. q. 12, ff. 15-24: diplomi raccolti da R. Gregorio, che vanno dal 1090 al 1574; Ms. della Bibliot. Com. di Palermo Q. q. H. II, raccolto da A. Amico.

[5] L. T. WHITE, *Latin Monasticism in Norman Sicily*, Roma, 1947, p. 246, doc. III.

[6] C. A. GARUFI, *Per la storia dei secoli XI e XII*, in « Arch. Stor. Sic. Orient. », a. X, fasc. III, p. 163.

[7] WHITE, *op. cit.*, p. 294, doc. XLVIII, riprodotto in un ms. della Bibliot. Com. di Palermo, Q. q. 7, 69, fol. 164; Q. q. G. 12, fol. 100; Q. q. H. 5., fol. 66. Anche qui la grafia del nome appare storpiata in *Buliato*

Il ricordo di questa terra, così specificamente chiamata in tanti documenti, di cui non pochi anteriori a Federico II, rende più che probabile l'esistenza del castello, anche in periodo arabo-normanno. Comunque la documentazione più antica è quella già ricordata del regesto federiciano del 1240.

Nell'età angioina era ancora in piena efficienza e, come tale, attirò l'attenzione di Carlo d'Angiò che lo comprese nella lista dei castelli destinati a svolgere un importante ruolo nella difesa del Regno. Nel 1271-72 figura preposto alla sua custodia Bertrando Arto, elevato successivamente, nel 1284, al grado di giustiziere della Calabria [10]. Nello statuto angioino di Barletta del 3 maggio 1274 il « castrum Garsiliati » appare amministrato « per castellanum unum militem et servientes 4 » [11]. Le stesse disposizioni sono ripetute nello statuto di Montefiascone del 3 aprile 1281 dove il « castrum Carsiliati » figura custodito « per castellanum militem habentem terram in regno et servientes 4 » [12].

S'ignora in seguito a quali circostanze, sulla fine del sec. XIV, feudo e castello fossero passati dal demanio regio a Ruggero di Passaneto, al quale, peraltro, i Martini li tolsero per concederli, in tempo successivo, a D. Jaymo de Prades e poi, con privilegio dato a Piazza nel 1393, a Nicola Branciforte [13]. Il possesso venne confermato ai successori di questo con diplomi emessi rispettivamente a Catania dall'infante Giovanni nel 1415, dal vicerè Nicola Speciale nel 1429, e con successivi diplomi del 1453, del 1470 e del 1510. Giovanni Branciforte, duca di Mazzarino, nel 1511 ne ottenne l'investitura dal vicerè Domenico Ugone, investitura che venne confermata nel 1517 da Giovanni de Luna [14].

In quasi tutti i diplomi sono specificamente menzionati tanto il feudo che il « fertilitium »: segno evidente che quest'ultimo, sino a tutta la prima metà del sec. XVI, era ancora in efficienza se viene

---

[8] Documento del 1270 trascitto in un atto del not. Sebastiano Innorta da Siracusa, del 28 ottobre 1743.

[9] Ms. Bibliot. Com. Palermo: Q. q. G. J. v. 116: copia « ex registro Caroli I regis ».

[10] « Archivio Storico Campano », Caserta 1889-90. I, i, 81.

[11] STHAMER, *Die Verwaltung der Kastelle im Koenigreich Sizilien unter Kaiser Friedrich II und Karl I von Anjou*, Leipzig, 1914, p. 140.

[12] STHAMER, *o. c.*, pag. 156.

[13] Ruolo dei feudatari, così detto del 1296, riprodotto dal Muscia, Gregorio, Martino de Spucches.

[14] G. L. BARBERI, *I Capibrevi*, vol. I, pp. 41-48, Palermo, 1870.

ricordato con una sua particolare funzione in tanti pubblici strumenti.

Le testimonianze vengono poi meno nei secoli successivi. La decadenza deve essere stata associata a quella del casale, sorgente ai suoi piedi. La sparizione del casale, di cui oggi esiste solo qualche rudere, ne accelerò l'abbandono e quindi la distruzione. Il nome della terra rimase vivo ancora per diversi secoli; molti atti notarili dei secoli XVII e XVIII figurano essere stati redatti « apud terram Grassiliati ».

Topografia e architettura

Il castello sorge sulla vetta di un monte di forma conica, che si leva solitario nell'immensa vallata del Gela (fig. 1). Il feudo, che dal castello deriva il nome, è contiguo al territorio di Mazzarino; ha di fronte, in posizione di vivace contrasto, la punta aguzza di monte Formaggio. I due monti formano una potente strozzatura che costituisce la chiave della vallata. Il castello, annidato sull'alta vetta, gode di un'eccezionale posizione strategica che ne spiega l'importanza. E' assai disagevole poterlo raggiungere perchè l'unico fianco del monte, che offre qualche possibilità di scalata, ha una forte pendenza, non facile a superarsi (fig. 2). Nel complesso può quasi giudicarsi irraggiungibile; oggi forma la meta assai rara di qualche pastore o di arditi cacciatori.

I suoi ruderi, procombenti su scarpate ripidissime, si sorreggono per un vero miracolo di statica: battuti dalla furia dei venti e dalle pioggie, si vanno lentamente disgregando senza che nulla venga fatto per arrestarne la rovina. La lontananza dai centri abitati e le difficoltà di accesso ne hanno, per fortuna, evitato il completo smantellamento. Quel che oggi rimane costituisce una massa informe in cui è assai difficile cogliere lo svolgimento di un piano icnografico. Pochi sono i ruderi che hanno una certa consistenza. Nella maggior parte dei casi essi si sono abbattuti in forma di enormi blocchi, rotolando lungo i fianchi precipiti. Solo da uno sgombro — peraltro assai difficile e pericoloso — di tanto materiale in rovina, potrebbe forse venir fuori il rilievo della pianta.

Allo stato odierno i ruderi superstiti non formano un complesso unitario, ma appaiono frazionati in tre gruppi distinti e disposti, per giunta, su piani diversi. E' evidente che anche a Garsiliato la costruzione del castello si è dovuta piegare alle esigenze topografiche le quali hanno condizionato lo sviluppo. Siamo perciò lontani — anche quando si debba vedere nel castello un'opera sveva — dalla realiz-

zazione del castello tipo. L'icnografia ha dovuto adattarsi al rilievo del monte e tener conto delle sue accidentalità.

Non sembra, d'altra parte, che l'edifizio sia stato compiuto tutto nello stesso tempo. Esistono evidenti disparità nella struttura e nello spessore dei muri della cortina, che sono il riflesso della diversità dei criteri costruttivi. Ciò avvalora maggiormente l'ipotesi che l'opera sveva sia stata opera d'integrazione; ma un nucleo difensivo doveva assai probabilmente di già esistere. La convalida avrebbe potuto essere offerta dagli elementi decorativi, ma la quasi totale scomparsa toglie ogni possibilità di controllo.

I due muri di sud-ovest e di ovest sono disposti parallelamente; manca però fra di loro, allo stato attuale, ogni termine di raccordo. In entrambi lo spessore murario è di m. 1,20. La lunghezza del primo nucleo è di circa m. 25, ma se esso si collega, come sembra, al secondo, la lunghezza complessiva, da sud a nord, si avvicina ai quaranta metri. Nel settore angolare di sud-ovest il nucleo si chiude con una torre quadrata di quattro metri di lato, la quale aveva evidente scopo protezionale. Tracce di una torre analoga si osservano nell'angolo opposto.

Il secondo nucleo, che si sviluppa da sud a nord, è lungo circa 20 metri; in realtà è formato dall'accostamento di due ambienti, che hanno la medesima orientazione, quasi la stessa larghezza, ma non la stessa linea esterna di chiusura. I muri, infatti, dell'ambiente meridionale segnano, rispettivamente a quelli del primo, uno spostamento verso est di oltre un metro. Tre feritoie, fortemente sguanciate, attraversano i due settori del muro orientale.

Ma la parte più interessante del castello è rappresentata dal terzo nucleo, di cui esistono un lungo settore del muro settentrionale (m. 18), tutto il lato corto che guarda ad oriente (m. 10) e un piccolo settore del meridionale (fig. 3). Formava probabilmente un ambiente unico, diviso in tre campate da archi poggianti su solidi pilastri a sezione rettangolare. Ogni campata comprendeva una grande crociera, di cui restano le caratteristiche tracce nello spiegamento parietale. La terza crociera è solo parzialmente rilevabile dai resti del pilastro su cui poggiava l'arco di separazione delle campate, e dal prolungamento del muro della cortina che appare chiaramente spezzato. Questo muro andava ad innestarsi a quello opposto del primo nucleo, dove restano ancora delle tracce in vista. Le tre crociere, fra di loro intercomunicanti, formavano quasi un unico grandioso ambiente, lungo oltre venti metri e largo m. 6,40. La forza delle spinte, determinata dall'introduzione delle volte, rese necessario il ringrossamento dei muri di cinta che qui raggiungono lo spessore di m. 2,20.

L'impostazione delle tre crociere, di forma quadrata, di circa m. 6,40 di lato, si richiama, dal punto di vista icnografico, a quella che caratterizza le crociere mediane di Castello Ursino circoscriventi il grande atrio quadrato. Tracce di un prolungamento murario si osservano nell'angolo nord-est della prima crociera; vi si mantiene lo stesso spessore che è proprio di tutti i muri del nucleo.

In corrispondenza colla crociera è praticata, all'angolo, una grande apertura con arco a pieno centro, la quale dà l'accesso ad un ambiente sotterraneo oggi assolutamente impraticabile. Di ambienti del genere è assicurata, da più di un indizio, l'esistenza; ma il controllo è praticamente impossibile per la massa delle rovine, ingombranti quello che fu una volta il piano del castello. In taluni di essi bisogna riscontrare cisterne e serbatoi, la cui mancanza renderebbe assolutamente inspiegabile la vita plurisecolare di questo potente strumento di guerra. Ma sia il problema dell'approvvigionamento idrico che tutti gli altri che si riferiscono al complesso sistema di difesa non appaiono, allo stato odierno, suscettibili di soluzione.

L'ingresso al castello si trovava a nord, ossia in quel lato del monte dove la pendenza era meno forte. Ma oggi esso appare sformato da un profondo squarcio che ha cancellato ogni traccia della primitiva struttura architettonica. Lo stesso dicasi di una grande feritoia, tagliata lungo uno dei lati che fiancheggiano l'ingresso, la quale assume l'aspetto di una profonda breccia, priva com'è di quell'apparato che ne formava il rivestimento interno. Questo è del resto il destino che ha colpito tutti i muri, i quali si presentano spogli di quell'apparato di conci che ne costituiva il commento decorativo. L'esame delle parti superstiti permette di rilevare che la tecnica non differisce da quella adottata in molte altre costruzioni medievali: muratura ad emplecton con rivestimento esterno di piccoli blocchi disposti a filari. La pietra calcarea, tagliata in forme rigorosamente geometriche, era riservata solo ai cantonali e al rivestimento dello strombo delle feritoie, delle porte, delle finestre. L'azione del tempo ha avuto più facile presa sull'apparato esterno, che si è in gran parte staccato, lasciando in vista la massa del pietrame costituente l'ossatura del muro.

Quel poco che oggi rimane non è sufficiente a farci rivivere, neppure con lo sforzo della ricostruzione ideale, le grandi linee del primitivo organismo architettonico, sopratutto di quelle parti dove si estese l'azione di Federico. Questa azione è documentata dal richiamo avanti ricordato del regesto e, in maniera non meno dimostrativa, dalla presenza degli elementi architettonici riscontrati nel terzo nucleo, dove la struttura e la distribuzione delle volte a crociera sono

l'indice della prassi costruttiva molto in uso nelle fabbriche sveve.

Queste reminiscenze riaffiorano anche in qualche rudere del casale che una volta stendevasi ai piedi del « fortilizio » (fig. 4). Uno di essi rappresenta il prospetto di un'abitazione civile, la cui altezza è poco al di sotto dei tre metri. Il settore destro, rovinatissimo, ha perduto quasi interamente il suo antico rivestimento, il quale appare, invece, integro nel settore sinistro, dove i conci si stendono con rigoroso allineamento, formando un apparato compatto. Per fortuna la parete conserva ancora i resti di un arco ogivale, cinto da robusta cornice cordonata e solcato da profonda scozia. Sono del tutto scomparsi i piedritti e le cornici d'imposte, che avrebbero potuto rendere maggiormente perspicuo il quadro degli elementi decorativi. Ma la sagoma dell'arco rientra nelle formole dell'architettura del sec. XIII e si accorda alla struttura delle crociere del fortilizio. Se l'intenso lavoro di bonifica agraria non avesse disperso, quasi radicalmente, i resti del casale, avremmo potuto trarre da essi molti elementi di giudizio per una più precisa impostazione del problema cronologico.

GIUSEPPE AGNELLO

NOTE E DISCUSSIONI

Del Παραχαράττειν τὸ νόμισμα

Il βίος di Diogene di Sinope in Diogene Laerzio comincia *ex abrupto* con il motivo dell'esilio, mentre tutti gli avvenimenti precedenti il gran fatto, così determinante per il corso successivo della vita di Diogene, vengono senz'altro taciuti. E' un comportamento comune a tutte le fonti riguardanti il Cinico, come se la sua vera vita cominciasse appunto con quell'esilio che fu causa della sua conversione alla filosofia.

Di come si sarebbero svolti i fatti Diogene Laerzio VI, 20-21 [1] ci dà un resoconto che registra diverse tradizioni: « Riferisce Diocle che tenendo il padre suo un banco pubblico ed avendo adulterato la moneta, egli (Diogene) se ne fuggì. Eubulide però nel suo libro « Su Diogene », dice che Diogene stesso fece questo e fuggì errabondo in esilio col padre. Inoltre lo stesso Diogene dice di se' nel « Pordalo »: « ὡς παραχαράξαι τὸ νόμισμα ». Ma alcuni affermano che divenuto ἐπιμελητὴς fu istigato dai τεχνῖται e, recatosi a Delfi o all'oracolo Delio nella sua patria, interrogò Apollo se egli dovesse far ciò a cui era sollecitato. Avendolo il dio concesso, riguardo al πολιτικὸν νόμισμα, Diogene, non intendendo, adulterò la moneta e, scoperto, secondo alcuni fu esiliato, secondo altri spontaneamente fuggì per paura. Altri però dicono che avendo preso il denaro dal padre lo adultero e che l'uno preso morì, l'altro se ne fuggì e venne a Delfi ed avendo interrogato non se dovesse adulterare, ma come sarebbe divenuto famoso, ne ricevette questo responso ».

Fin qui Diogene Laerzio. A tutta prima si osservi l'incertezza della tradizione sulla responsabilità precisa di Diogene nel crimine: ora il padre, ora lui stesso ne è detto autore. E' interessante anche come, accanto al nudo riferimento di Diocle e di Eubulide, ove non si fa cenno alcuno dell'oracolo, i resoconti anonimi corrano

[1] Cfr. inoltre Diog Laerz. VI, 49 e 56; Dione Cris. *Or.* IV in.; Muson. in Stob. *Fl.*, III, 40, 9.; Plut., *De cap. ex inim. util.* 2 pg. 87 a; *De exil,* 7 pg. 602 a; Luc., *Bis accus.* 24.

ricchi di particolari sul fatto, aggiungendo la storia dell'oracolo frainteso.

Che bisogna pensare di questa tradizione? Le posizioni della critica sono diverse e la questione è stata oggetto di accurato esame, anche perchè ad essa è legata la soluzione dell'altra non meno importante questione, della probabile data della venuta di Diogene ad Atene e dei suoi rapporti personali con Antistene.

Il von Fritz [2] mantiene un atteggiamento negativo: riflettendo sulle contraddizioni della tradizione, egli è indotto a concludere che si tratti di storie inventate.

In realtà più che di contraddizioni o di incoerenze è forse più esatto parlare di varianti, chè in ogni caso vera contraddizione non si riscontra nell'ambito dei singoli racconti. E' infatti vero che nella versione finale secondo cui Diogene ha già adulterato la moneta egli si reca ancora ad Apollo, ma non per chiedere se dovesse adulterare la moneta, ma come sarebbe divenuto famoso. La storia dell'oracolo non contrasta quindi col fatto che quando Diogene si reca a richiederlo, egli propriamente ha già commesso il crimine. Si tratta solo di varianti che giocano sull'ambiguità del responso: παραχάραξον τὸ νόμισμα.

Ne' condividiamo la meraviglia del von Fritz per il fatto che nel resoconto in Diogene Laerzio VI, 21 Diogene sia propriamente il falsario e nonostante ciò il padre sia punito con la morte, Diogene solo con l'esilio. Il passo, ci sembra, non autorizza a pensare come il von Fritz. Nel testo si legge: καὶ τὸν μὲν δεθέντα ἀποθανεῖν, τὸν δὲ φυγεῖν, ove noi possiamo a buon diritto interpretare che l'uno incarcerato morì (l'ἀποθανεῖν non lascia di necessità intendere che vi fosse stata condanna capitale), l'altro poi riuscì a fuggire. Che non sia opinione troppo lontana dal vero, si deduce dal fatto che in altra parte è detto: ὥς μέν τινες ἐφυγαδεύθη, ὥς δέ τινες, ἑκὼν ὑπεξῆλθε φοβηθείς.

Si oscilla cioè tra un esilio volontario ed un esilio imposto.

Il von Fritz conclude quindi che tutte le storie sarebbero uscite dall'uso metaforico che della formula παραχαράξαι τὸ νόμισμα Diogene nel suo Pordalo avrebbe fatto ed accetta l'interpretazione, già proposta dallo Schwartz [3], dell'oracolo di Diogene come plagio del celebre oracolo di Socrate.

---

[2] In *Philologus*, Supplementband XVIII, 1926, Heft II, pg. 20.

[3] *Charakterköpfe aus der Antiken Literatur*, Zw. Reihe, Teubner, Leipzig und Berlin, 1912, pg. 23. Per la prima volta conguagliò i due oracoli H. Diels, *Aus dem Leben des Cynikers Diogenes*, in *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 7 (1893), pg. 313 sgg.

Prima di procedere oltre, crediamo sia qui opportuna una precisazione. Due sembrano essere i nuclei attorno a cui la tradizione si muove: l'adulterazione della moneta e l'oracolo, due motivi legati insieme dal duplice significato che la formula παραχαράττειν τὸ νόμισμα può assumere. Nell'indagine non è dunque lecito far valere senz'altro per un motivo le conclusioni tirate per l'altro. Se cioè storie inventate potrebbero essere quelle riguardanti l'oracolo, certo arbitrario sarebbe estendere questo giudizio anche a ciò che potrebbe avere un fondamento storico: l'adulterazione della moneta. Ciò tanto più se non fossero mancati motivi al nascere di un'interpretazione tendenziosamente « benevola » di questo crimine. E in realtà si potrebbe volentieri condividere il giudizio di coloro che col von Fritz fossero inclini a vedere nell'adulterazione della moneta un'invenzione posteriore, solò se la molteplice tradizione non trovasse una pur tenue conferma; in tal caso anche la critica più intransigente potrebbe avere la sua giustificazione. Al contrario la tradizione letteraria sembra trovare una testimonianza numismatica in favore della sua validità.

Ed anzitutto ci sembra che dovrebbe destare perplessità l'identificazione, operatasi nella tradizione, della figura del τραπεζίτης come un magistrato monetario, sovraintendente la Zecca: ἐπιμελητής per dirla con Diogene Laerzio. Icesio avrebbe tenuto un banco, secondo Diocle. Ma nelle funzioni del banchiere del sec. IV a. Cr. non rientrava quella di sovraintendere alla emissione monetaria (come del resto non rientra nemmeno oggi, salvo il caso del tutto particolare degli « Istituti di Emissione »). Le funzioni del banchiere erano essenzialmente quelle di cambio di valuta, di credito e di accettazione di depositi in custodia o per investimenti.

Vi sono, è vero, in epoca arcaica monete recanti il « tipo » di privati cittadini, ma questo è ormai impensabile nella Sinope del sec. IV (la prima città dell'Eussino a batter moneta), quando ormai da tempo l'autorità statale aveva avocato a se' il diritto di emettere moneta, del cui valore garantiva col proprio χαρακτήρ .

Ora Diocle parla propriamente di una δημοσία τράπεζα, cioè di un banco pubblico.

Si tratta di un'istituzione affermatasi quasi dappertutto nel sec. IV a. Cr. Nata dall'esigenza di una maggior concentrazione dei servizi finanziari, essa ha generalmente il monopolio del cambio, ma assolve

---

[4] Sul χαρακτήρ, come garanzia del peso della moneta cfr. Aristotele, *Polit.* I, III, 14 (ed. Immisch) = pg. 1257 a.

anche a servizi di pubblica utilità, come incasso o pagamento di spese pubbliche, custodia di valori pubblici per conto dello Stato ecc. Per lo più a capo della δημοσία τράπεζα sta uno o più funzionari dello Stato, ma essa può anche esser affittata a privati.

Il padre di Diogene fu dunque a capo della δημοσία τράπεζα di Sinope, nel sec. IV a. Cr. Sia che assolvesse a questo incarico in qualità di privato, sia in veste di funzionario dello stato (come propenderemmo per credere), è assai convincente l'ipotesi che un banchiere venisse chiamato all'ufficio di magistrato monetario, data la sua specifica competenza in problemi monetari e del resto alla consulenza del banchiere in materia di moneta doveva rivolgercisi allora come oggi.

Ora c'è appunto un gruppo di monete sinopensi [5] recanti sul rovescio, accanto alla leggenda ΣΙΝΩ, il nome ΙΚΕΣΙΟ o ΙΚΕΣΙ, il nome cioè del magistrato monetario la cui firma d'avallo doveva garantire la bontà della moneta [6].

Tali monete, assieme a un gruppo di altre segnate dal nome di altri magistrati sinopensi, sono nel *Recueil* collocate tra il 360 e il 320 circa. Un omonimo del banchiere Icesio, padre di Diogene, presiedette dunque alla magistratura monetaria attorno alla metà del sec. IV a. Cr.

Che bisogna ora pensare del παραχαράττειν ?

Un'indagine interessante in questo campo è quella condotta dal Seltman [7], il quale osserva che accanto alle tre emissioni di buone monete sinopensi del sec. IV a. Cr. si trova un gran numero di ciò che lo studioso chiama « alien imitations of the currency of Sinope »: 37 monete cioè recanti i « tipi » di Sinope, ma con la leggenda aramaica « Ariarate » (il Satrapo di Cappadocia, 351-322) e 18 con la leggenda « ABDS(A)S(A)N ».

Secondo il Seltman durante la decade dopo il 350 il credito di Sinope sarebbe stato seriamente minacciato dalla circolazione di queste « imitazioni », emesse dai Satrapi di Cappadocia. Ora delle 55 monete con leggenda aramaica, 31 (cioè il 60%) appaiono incise da una impronta di scalpello: ciò, secondo il Seltman, per metterle fuori circolazione.

---

[5] Cfr. WADDINGTON - BABELON - REINACH: *Recueil Général des Monnaies Grecques d'Asie Mineure*, 2 ed., 1925, vol. I, pg. 193**.

[6] Cfr. una riproduzione fotografica a Pl. XXV, nr. 16 del *Recueil*.

[7] *Diogenes of Sinope, son of the banker Hikesias*, in *Transactions of the International Numismatic Congress*, London, 1936, pg. 121. L'articolo è pubblicato anche in *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, CXLII-CXLIV, 1930.

Questo *chisel-cutting*, secondo lo studioso inglese, sarebbe stato il vero valore di παραχαράττειν nel sec. IV a. Cr. Ciò avrebbe potuto fare lo stesso Icesio, il quale sarebbe stato dunque un « sound money man ». Risentimenti del partito filo-persiano a Sinope o negligenza nell'espletamento del compito affidatogli, o l'uno e l'altro insieme, avrebbero condotto Icesio all'infamante condanna ed il figlio Diogene, suo assistente, all'esilio.

Questa tesi [8], com'è ovvio, muove dalla supposizione che le monete con leggenda aramaica dovessero essere delle semplici imitazioni esterne. All'opposto noi riteniamo che sia nel vero D. M. Robinson [9], il quale proprio da questa emissione con leggenda aramaica deduce che un dominio su Sinope fu esercitato nella seconda metà del sec. IV a. Cr. da parte dei dinasti persiani il cui nome è riprodotto sulle monete sinopensi. Questo giudizio è suffragato dalla datazione che, sulla base di un accurato esame stilistico dei « tipi » delle monete in questione, dà E. S. G. Robinson [10] delle monete con leggenda aramaica: esse non sarebbero in ogni caso anteriori al 345. Tra queste monete (di ABDS(A)S(A)N e di Ariarate cioè) e quelle del Satrapo Datame di Dascilio (il cui nome sul rovescio di un gruppo di monete sinopensi testimonia il potere personale che egli esercitò sulla città dal 370 al 362), si colloca il gruppo di monete recanti nomi di magistrati sinopensi: un sicuro indizio che la città godette tra il 362 e il 345 di una certa autonomia. Un'autonomia che non dovremmo però, ci pare, immaginare assoluta, cioè anche nei confronti del potere centrale persiano, il quale sembra aver lasciato alle città greche il diritto di batter moneta propria.

Ora il Höistad [11] che segue la datazione proposta da E. S. G. Robinson, obbietta al Seltman che un processo su larga scala di sfiguramento delle monete, come suggerito dallo studioso inglese, è impensabile prima della cacciata del dominio straniero da Sinope, cioè sino al 322 quando Ariarate fu ucciso. La conclusione del Höistad è dunque che lo sfiguramento della monetazione non avrebbe alcun rapporto con le storie riportate da Diogene Laerzio sul padre di Diogene. Che anzi il nome ΙΚΕΣΙΟ ricorrerebbe su un tipo di monete che E. S. G. Robinson [12] attribuirebbe ad un'epoca posteriore al 322 e quindi non avrebbe niente che vedere col padre del Cinico.

---

[8] Seguita da D. R. DUDLEY: *A history of Cynicism*, London, 1937, pg. 21.
[9] *Ancient Sinope*, in *American Journal of Philology*, 27, 1906, pg. 246 sgg.
[10] *A find of coins of Sinope*, in *The Numismatic Chronicle*, 20, 1920, pg. 1 sgg.
[11] *Cynic hero and cynic king*, Uppsala, 1948, pg. 11 sgg.
[12] Per questo cfr. appresso.

Non ci sarebbe insomma una prova archeologica in pro' della tesi del Dudley di un « gap » filosofico e personale tra Antistene e Diogene, contro cui il Höistad propriamente combatte.

Tuttavia le conclusioni del Höistad fanno leva proprio sull'interpretazione che della παραχάραξις dà il Seltman, mentre a noi sembra che occorra più accuratamente esaminare la validità di questa interpretazione.

Il Seltman [13] così dice della πσραχάραξις: « ... which probably meant defacement of, rather than forgery of coinage ». Prescindiamo ormai dalla questione se le monete con leggenda aramaica fossero emesse legalmente dai Satrapi ABDS(A)S(A)N e Ariarate, in quanto cioè dominanti la città di Sinope, o se invece fossero imitazioni dall'esterno: nell'un caso o nell'altro, se esse avessero rappresentato un reale pericolo per l'economia sinopense, l'interpretazione del Seltman reggerebbe validamente, anche se si dovesse spostare il « defacement » ad un periodo ben più tardo (dopo il 322).

Ma ci fu un pericolo per l'economia di Sinope da parte delle monete di ABDS(A)S(A)N e Ariarate? Il pericolo sarebbe sorto se le monete dei Satrapi, con « tipo » sinopense, non avessero corrisposto al valore da questo « tipo » garantito, sia che ne risultasse alterato il peso o il titolo. Ma al titolo evidentemente non pensa il Seltman che delle monete in questione dice solo che erano: « ... poorly made imitations, faulty and unreliable in weight ». Dunque indegne di fiducia nel peso.

Durante tutto il sec. IV e sino al 290 [14], quando fu adottato lo « standard » attico, le monete di Sinope consistettero di dramme d'argento di peso eginetico leggermente indebolito, oscillante sui gr. 6 all'incirca. Le oscillazioni nel peso sono così varie che non ci consentono tuttavia di operare un taglio brusco tra monete buone e cattive, per riguardo al peso. Da una parte infatti delle « buone » monete sinopensi, persino dramme a peso forte scadono a valori piuttosto bassi: 5,22; 5,28; 5,32 e, tra le monete con la leggenda ΙΚΕΣΙΟ, 5,20. E' chiaro che qui non consideriamo le cosiddette dramme leggere o pentoboli, oscillanti tutte sui gr. 5 (una con leggenda ΙΚΕΣΙ gr. 4,77, G. d Duc.). D'altra parte non poche monete con leggenda aramaica o « imitazioni » greche o barbariche, toccano valori ponderali notevoli e, tra quelle con leggenda aramaica (le più colpite dal *chisel-cutting*), alcune toc-

---

[13] *Op. cit.* pg. 121.

[14] Per quanto segue cfr. *Recueil* pg. 192 sgg.

cano i 5,95 (Löbb, del gruppo d'Ariarate); 5,89; 5,66 ecc. (gruppo di ABDS(A)S(A)N).

Non crediamo dunque che per valori ponderali le monete con leggenda aramaica potessero risultare indegne di fiducia.

D'altra parte ci pare che argomentazioni che facciano leva sull'elemento « peso », non possano veramente ambire a caratteri di assolutezza e per le vicende fortunose attraverso cui possono esser passati gli esemplari che oggi ci pervengono e, sopratutto, per la tendenza costante della moneta greca a cadere nel peso, nel corso del tempo. Caduta imputabile sia alle spese di emissione, sia alla perdita di metallo nobile dovuta al reimpiego delle vecchie monete per nuove emissioni, sia ad eventuali imbarazzi finanziari dell'autorità statale emittente.

Comunque ci pare che la leggenda aramaica avrebbe costituito già per se' sola, valida discriminazione tra le monete « buone » e le « cattive », limitatamente al fattore peso. Ma sarebbe certo stato provvedimento più efficace, se lo scopo era di toglierle fuori dalla circolazione, come opina il Seltman, quello di ritirarle senz'altro; mentre il *chisel-cutting* avrebbe avuto senso solo nel caso che le monete avessero dovuto continuare a circolare, per distinguerle in qualche modo dalle altre. Considerato quindi che già leggenda aramaica e rozzezza di conio avrebbero rappresentato un distintivo sufficiente per differenziare le monete « cattive » dalle « buone » monete sinopensi, non si vede come un funzionario avrebbe potuto restaurare meglio il compromesso credito finanziario di Sinope, altrimenti che distruggendo siffatte nocive imitazioni, *sic et simpliciter*.

L'intaglio che si nota nelle monete fa supporre al contrario che si volesse rimetterle in circolazione con in più un nuovo distintivo. Che non siamo troppo lontani dal vero, lo dimostra il fatto che non solo monete di « imitazione » appaiono così intagliate, ma anche monete che il Seltman chiama buone (10 delle 130 dell'emissione compresa nel 362-320). A che sarebbe valso dunque questo intaglio? A garantire dal pericolo delle monete placcate. Sappiamo infatti che fu una pratica dell'adulterazione monetaria antica, placcare d'argento monete di bronzo. Il caso limite è rappresentato dalla emissione di bronzo placcato d'argento con cui Atene fu costretta a sostituire il tetradramma, a causa delle vicende della guerra del Peloponneso che avevano precluso il rifornimento di argento dalle miniere del Laurio [15]. Certo qui

[15] Cfr. Aristof., *Rane*, v. 718 sgg.

si ha da fare con un'emissione legale, cioè avallata dall'autorità dello Stato, e suggerita da una congiuntura eccezionale; non con una vera e propria falsificazione.

Ma il pericolo della moneta placcata o dal titolo comunque alterato [16], dovette esser presente nel mercato monetario e, nella pratica comune, un mezzo immediato di riconoscimento poteva certo essere quello del *chisel-cutting*, a cui una moneta placcata non avrebbe potuto resistere. Comunque il *chisel-cutting* non può aver nulla a che fare col παραχαράττειν, perchè l'incisione dello scalpello non può mai esser considerata un χαρακτήρ, mentre artificiosa interpretazione sarebbe quella che spiegasse παραχαράττειν come « sfiguramento del χαρακτήρ » prodotto dallo scalpello, dato che noi nelle monete in questione non abbiamo affatto uno sfiguramento del χαρακτήρ (come sostenuto dal Seltman), ma solo un sottile intaglio — talora due — ai bordi dell'una o dell'altra faccia — o di ambedue — della moneta, che diremmo piuttosto prodotto da un paio di forbici, che non dalla punta di uno scalpello.

Che dunque del παραχαράττειν? Una seducente ipotesi, suggeritami dal Prof. S. Mazzarino, è quella che interpreterebbe il παραχαράττειν come « contromarcare »: apporre cioè un nuovo χαρακτήρ accanto ad un preesistente.

Ora appunto parecchie monete greche, sin dal sec. V ma specie nei secc. IV e III, accanto ai « tipi » usuali presentano dei « tipi » sussidiari, un nuovo piccolo χαρακτήρ, sull'una o sull'altra faccia.

Questo secondo « tipo » è stato interpretato come il segno di un nuovo valore da assegnare alla moneta, con esso cioè l'autorità statale intendeva riconoscere e far riconoscere alla moneta un nuovo valore nominale: un sistema di revisione dei valori della circolazione che

---

[16] Ecco per es. che cosa prevede un accordo monetario tra Mitilene e Focea, risalente all'inizio del sec. IV a. Cr., (il cui testo per intero in Ch. Michel, *Recueil d'inscriptions grecques*, Bruxelles, 1900, pg. 4. nr. 8): τ[ὸν δὲ κέρναντα τὸ] χρύσιον ὑπόδικον ἔ[μμεναι ἀμφοτέρ]αισι ταῖς πολίεσσι·..... Αἰ δέ κε καταγ[ρέ]θηι τὸ χρύσιον κέρναν ὑδαρέστε[ρ]ο[ν] θέλων, θανάτωι ζαμιώσθω· αἰ δέ κε ἀπυφ[ύ]γηι μ[ὴ] θέλω[ν] ἀμβ[ρό]την, τιμάτω τ[ὸ] δικαστήριον, ὅττι χρὴ αὐτ(ὸ)ν πάθην ἢ κατθέ[μ]εναι. (Nel testo del Michel non sembra sia stata rispettata la baritonesi che è caratteristica del dialetto lesbico e che nel testo qui sopra ci siamo studiati di rendere.) Da questo accordo è chiaro che nel sec. IV a. Cr. era prevista la pena di morte per il reato di adulterazione del titolo della moneta. Per i problemi concernenti la παραχάραξις cfr. anche le note di J. G. Milne a uno studio di J. Bywater: ΠΑΡΑΧΑΡΑΞΙΣ, in *Classical Review*, 1940, pg. 10 sgg., e P. Gardner, *Diogenes and Delphi*, in *Classical Review*, 7 (1893), pg. 437 sgg.

fu adottato da parecchie città che battessero moneta propria. E proprio dalla Sinope del III secolo (quando la città si allineò secondo lo « standard » attico) ci pervengono parecchie monete con un secondo, più piccolo χαρακτήρ, accanto al precedente [17]. Ora questo è veramente παραχαράττειν, anche se difficilmente il verbo potrà riscontrarsi sotto questo significato in fonti letterarie, dato il carattere eccessivamente tecnico del concetto che adombra.

Tuttavia crederemmo che non possa essere questo il significato da attribuire al παραχαράττειν della tradizione diogenica. Una prima argomentazione potrebbe esser quella che non ci son pervenute monete sinopensi del sec. IV così contromarcate, mentre ce ne pervengono del sec. III. Ma non ignoriamo la debolezza di siffatte argomentazioni che, data la ristrettezza del materiale oggi a nostra disposizione, possono semmai valere come riprova.

Migliore obbiezione crediamo possa essere che il παραχαράττειν inteso nel significato di « contromarcare », per rivedere il valore nominale da assegnare a una moneta, non sarebbe comunque un atto criminoso: è un provvedimento che poteva ad un certo momento rispondere a determinate esigenze economiche e il metterlo in atto non avrebbe dovuto portare all'incriminazione del magistrato che agiva con l'autorità dello Stato, anche a voler immaginare che in determinate circostanze tale provvedimento coattivo potesse riuscire impopolare.

Accettando insomma tale ipotesi (come del resto quella del Seltman), resterebbe poi sempre da spiegare come mai si sarebbe tramandato come criminoso un provvedimento economico che, per quanto se ne deduce dai numerosi esemplari numismatici che oggi ce lo testimoniano, è abbastanza diffuso nei secc. IV-III in città sedi di emissione propria.

Perchè il παραχαράττειν = « contromarcare » sarebbe stato nella tradizione diogenica glossato con κιβδηλεύειν e con διαφθείρειν? Questo ci orienta verso un altro significato di παραχαράττειν.

Ecco come Esichio glossa παραχαράσσον: παραλλάσσον, παρασημαῖνον [18].

Lo stesso autore interpreta poi παρασημαίνει: παραχαράττει, παραδηλοῖ.

Il verbo sembra potersi riconnettere con molti composti che assumono un significato deteriore per la presenza della preposizione παρά. Il Bywater [19] elenca alcuni esempi molto interessanti: σημεῖν,

[17] Cfr. *Recueil*, 202/44, 203/46-48, 204/50.

[18] Cfr. anche Poll., 3, 86.

παρασημεῖα; κλείς, παρακλειδίον; παραποιήσασθαι σφραγῖδα = παρασφραγίσαι; infine παράσημον del cui valore equivalente a κίβδηλον ci informa Esichio e che ricorre in Demostene, *Timocr.* 213-214 per indicare una moneta il cui titolo sia stato alterato: ὅτι ἀργυρίῳ... πρὸς χαλκὸν καὶ μόλυβδον κεκραμένῳ κτλ. [20].

Per tornare al παραχαράττειν, dovunque il termine ricorra esso ha sempre un significato deteriore di corrompere la moneta, evidentemente usando abusivamente del χαρακτήρ per far attribuire alla moneta falsa il valore da quel χαρακτήρ garantito, ma che la moneta effettivamente non ha.

Il Bywater cita il significativo passo di Galeno (VIII, pg. 584 ed. Kühn): νόμισμα καθ' ἑκάστην τῶν πόλεων ἴσμεν σύμβολον ὠνῆς καὶ πράσεων, ὃ τοὺς παραχαράττοντας οἱ νομοθέται κολάζουσιν. Noi ricorderemo Dione Crisostomo XXXI, 24: ὥσπερ οὖν οἱ παραχαράττοντες τὸ νόμισμα, κἂν μέρος λυμήνωνται, τὸ σύμπαν διεφθαρκέναι δοκοῦσιν ὑπαίτιον ποιήσαντες, κτλ.

Nella stessa tradizione diogenica riferita dal Laerzio παραχαράττειν è interpretato come κιβδηλεύειν e διαφθείρειν.

Ora noi crediamo che la tradizione abbia un suo fondamento storico e proprio quell'intaglio che si riscontra nelle monete di Sinope del sec. IV a. Cr. ci indica che diffuso dovesse essere, presso i rappresentanti della classe economica di Sinope, il timore di adulterazioni della moneta, di παραχάραξις insomma.

Nulla impedisce di ammettere che Icesio (l'ΙΚΕΣΙΟ delle monete), servendosi della sua posizione di banchiere e funzionario dello Stato abbia potuto commettere il crimine imputatogli dalla tradizione. Quando ciò sarebbe avvenuto? Come generico *terminus post quem* si può assumere il 362, anno della morte di Datame di Dascilio e dell'inizio di quel periodo di indipendenza per Sinope, che si protrasse per circa quindici anni e più, sino al 345 circa, quando si potrebbero far risalire le prime monete di ABDS(A)S(A)N [21].

Ci si potrebbe però obbiettare se questa tesi possa resistere alla luce di un accurato esame stilistico della tradizione figurativa delle monete di Icesio, nel quadro della tipologia numismatica di Sinope.

Infatti nelle monete di Icesio [22] ricorrono alcuni particolari sti-

---

[19] Nell'articolo sopracitato.

[20] Cfr. anche Arpocrazione *s. v.*, sull'uso degli ἀργυραμοιβοί di contrassegnare monete particolarmente cattive che venivano appunto dette παράσημα.

[21] Cfr. E. S. G. Robinson, *op. cit.* pg. 13 sgg.

[22] Cfr. *Recueil*, pg. 193**.

listici, che rappresentano una chiara evoluzione in confronto ai « tipi » emessi da Datame (370-362): l'orecchino a triplice pendente, la collana e l'aplustre.

E. S. G. Robinson [23] dall'esame delle monete di Eraclea Pontica e di Cizico, ha stabilito che l'orecchino a triplice pendente è un elemento figurativo che compare dopo la metà del sec. IV a. Cr., ed è appunto sulla base di questa considerazione che è indotto ad indicare il 345 come la data in cui sarebbero state emesse « as the earliest » le monete di ABDS(A)S(A)N, nelle quali appunto ricorre l'orecchino a triplice pendente sull'orecchio della ninfa Sinope, (nelle monete di Datame l'orecchino ha un solo elemento).

Nel lasso di tempo che corre tra il 362 e questo approssimativo 345, Sinope avrebbe goduto di un periodo di autonomia caratterizzato da una propria emissione monetaria. E' in questo periodo che il Robinson colloca alcune monete contrassegnate dalla leggenda greca recante il nome dei magistrati monetari sinopensi: lo studioso segue come criterio quello dell'evoluzione stilistica, suggerito dai « tipi » stessi delle monete.

E' ora interessante notare che un gruppo di esse [24] non solo mostrano un nuovo elemento figurativo rispetto all'emissione di Datame (la collana), ma rassomigliano fortemente ai « tipi » delle monete di Ariarate, tanto da esser dallo stesso Robinson collocate tra quelle immediatamente precedenti il gruppo delle monete con leggenda aramaica.

Ma c'è di più: in una di queste monete [25] appare già l'orecchino a triplice pendente [26]. Ci sembra dunque di poter concludere che anche dal punto di vista della tipologia numismatica non c'è nessun argomento veramente probante che si opponga all'identificazione del padre di Diogene col magistrato monetario ricordato dalle monete di Sinope [27].

Nel processo di evoluzione del χαρακτήρ, le monete di Icesio rappresentano l'ultima fase del periodo di libertà di Sinope, immediatamente precedente il ritorno del dominio dei dinasti persiani. Questo « tipo » sarà mantenuto nelle monete dei Satrapi ABDS(A)S(A)N e

[23] Cfr. *op. cit.* pg 13.

[24] Contrassegnate dai numeri 4 - 7, nell'elenco del Robinson.

[25] Per la sua appartenenza al gruppo cfr. Robinson *op. cit.* pg. 14, nr. 20.

[26] Cfr. *Recueil,* 1 ed. pgg. 188 e 189 = 2 ed. pg. 196**.

[27] Del resto per certe notevoli discrepanze stilistiche anche in monete sinopensi emesse da un medesimo magistrato, cfr. E. S. G. Robinson *op. cit.* pg, 15.

Ariarate, sostituita la leggenda aramaica al nome del magistrato sinopense.

E' dunque nell'ultima parte di questo quindicennio, 362-345 circa, che ebbero luogo gli avvenimenti che portarono Icesio al carcere e Diogene all'esilio, sebbene non sia possibile determinare più da vicino la probabile data della venuta di Diogene ad Atene. Ma forse si potrebbe farla risalire un po' quel 340 avanzato dal Dudley [28], forse d'un decennio circa [29].

Appare infine verosimile che, attorno al nucleo storico della falsificazione, abbia potuto formarsi la tradizione dell'oracolo, come apposizione leggendaria giustificata dall'ambiguità del responso παραχαράττειν τὸ νόμισμα [30], specie ove non mancassero i motivi per la traslazione del crimine ad avvenimento in certo modo legato alla volontà d'un dio, con la conseguente elevazione di Diogene a ministro ed araldo di questo dio [31].

Convincente a questo proposito è il paragone che fa lo Schwartz con l'oracolo di Socrate [32], cui il Dudley accosta l'oracolo dato a Zenone, riferito da Diogene Laerzio VII, 2 [33].

Concludendo, ci pare dunque assai probabile che Diogene non abbia avuto rapporti personali diretti con Antistene, il quale seppure, come precisa il Höistad contro il Sayre, non morì nel 366, certo non sarà morto molto tempo dopo tale data [34].

Detto ciò, occorre però subito precisare che inesistenza di rapporti « diretti » non significa naturalmente mancanza di rapporti « indiretti », sulla consistenza e l'estensione dei quali occorrerà più accuratamente indagare.

GIUSEPPINA DONZELLI

---

[28] *Op. cit.* pg. 23.

[29] Secondo le date riferiteci da Diog. Laerz. VI, 76 e 79 dovremmo ammettere, in base alla data proposta dal Dudley, che Diogene avesse da 60 a 70 anni quando fuggì in esilio, e che il padre fosse poco meno che centenario.

[30] Sul significato metaforico della formula nell'antichità cfr. Diog. Laerz. VI, 71; Plut., *De Alex. virt.*, pg. 332 c; Luc., *Demon.*, 5; Giul. *Or.* VI, 188; VII, 208 d, 211 b.

[31] Cfr. Epitt. III, 21, 18-19; III, 22, 23-24; III, 22, 49-56; III, 24, 64 sgg,; Massimo di Tiro, XXXVI, 5-6; Giuliano, *Or.* VI e VII *passim.*

[32] *Op. cit.* pg. 23.

[33] *Op. cit.* pg. 22. L'associazione appare già in Epitteto III, 21, 19.

[34] Egli prese parte alla battaglia di Tanagra, nel 426, cfr. Diog. Laerz. VI, 1; Diodoro XV, 76 parla di lui come vivo nel 366. La sua nascita può farsi risalire al 443. Cfr. DUDLEY *op. cit.* pg. 3 e HÖISTAD *op. cit.* pg. 13.

A PROPOSITO DI UN PASSO DEL ROMANZO DI CARITONE

È noto quale mosaico di imitazioni da autori classici offrano alcune pagine dei romanzieri greci [1]. Tra gli altri è imitato Platone: un famoso episodio del *Fedro* (230a-b) è chiaramente richiamato in Achille Tazio, I, 2, 2 [2].

Anche nel romanzo di Caritone di Afrodisia mi è avvenuto di ritrovare una diretta imitazione da Platone, non ancora da alcuno osservata [3].

Si tratta della scena del libro II, 7. Plangona ordisce uno stratagemma per avvicinare al suo padrone Dionisio, timido innamorato, l'eroina Calliroe. Traendo spunto da un innocente rimbrotto mosso da Dionisio all'economo Foca, che è il marito della stessa Plangona, questa corre ad invocare la protezione di Calliroe come della sola che possa aiutarla. Basta che ella voglia intercedere di persona presso Dionisio a favore del marito [4]. Così, Calliroe si presenta a Dionisio, il quale comprende l'astuzia della serva e mostra di accordare il suo perdono a Foca, solo per fare cosa gradita all'eroina. Dionisio, infatti, ἀκούσας οὖν, ὅτι Καλλιρρόη πάρεστιν, ἄφωνος ἐγένετο καί τις ἀχλὺς αὐτοῦ κατεχύθη πρὸς τὸ ἀνέλπιστον. Μόλις δ' ἀνενεγκών· ἡκέτω, φησί. Στᾶσα δ' ἡ Καλλιρρόη πλησίον, καὶ κάτω κύψασα, πρῶτον μὲν ἐρυθήματος ἐνεπλήσθη, μόλις δ' ὅμως ἐφθέγξατο· .... Δέομαι δή σου, κύριε, μὴ ὀργίζου τῷ ἀνδρὶ αὐτῆς, ἀλλὰ χάρισαι τὴν σωτηρίαν... Ὀργίζομαι μὲν, εἶπε (sc. Διονύσιος)... χαρίζομαι δ' αὐτοὺς ἡδέως σοὶ

---

[1] Cfr. ad es. Garin in *Studi ital. filol. cl.*, XVII (1909) p. 423 ss.

[2] R. Helm, *Der ant. Roman*, 1948, p. 45; Jacobs, *Animadvers. Achill. Tat.*, 1821, p. 408 ad L. 1, 6, 23.

[3] Per le imitazioni in Caritone da Tucidide, Senofonte, Erodoto, cfr. C. G. Cobet in *Mnemosyne, VIII* (1859), p. 231 e altresì A. Calderini, *Le avventure di Cherea e Calliroe*, 1913, p. 175.

[4] Ediz. W. Blake, Oxford, 1938, pp. 30-31: Εὗρε δὲ καιρὸν ἡ Πλαγγών, κα περίφοβος εἰσέδραμε πρὸς τὴν Καλλιρρόην, σπαράσσουσα τὴν κόμην ἑαυτῆς· Λαβομένη δὲ τῶν γονάτων αὐτῆς· δέομαί σου, φησίν, κυρία, σῶσον ἡμᾶς· τῷ γὰρ ἀνδρί μου χαλεπαίνει Διονύσιος... Οὐδεὶς ἂν ῥύσαιτο ἡμᾶς, ἢ μόνη σύ. παρέξει γάρ σοι Διονύσιος ἡδέως αἰτουμένῃ χάριν πρώτην.

καὶ γινώσκετε ὑμεῖς, ὅτι διὰ Καλλιρρόην ἐσώθητε. Προσέπεσεν αὐτοῦ τοῖς γόνασιν ἡ Πλαγγών.

Il modello e lo spunto per questa scena mi pare sia da ritrovare in un passo della Epistola VII di Platone (348c-349c), anche se diversa resta la costruzione sintattica e lessicale e altra la coloritura psicologica [5]. Dionisio II, che tiene presso di sè, quasi prigioniero, Platone, nudre rancore verso Eraclida, credendolo responsabile dell'ammutinamento dei mercenari. Alla presenza di Platone, Teodote ha ottenuto dal tiranno la promessa di lasciare venire senza danno Eraclida a discolparsi e di permettergli, comunque, di abbandonare senza tema la Sicilia. Ma ecco che Teodote ed Euribio, allarmati perchè i peltasti cercano Eraclida, corrono a chiamare Platone e insieme si presentano a Dionisio. Platone riconforta i due amici: Dionisio ἀκούσας ἀνεφλέχθη τε καὶ παντοδαπὰ χρώματα ἧκεν, οἷ'ἂν θυμούμενος ἀφείη. προσπεσὼν δ'αὐτῷ ὁ Θεοδότης, λαβόμενος τῆς χειρὸς ἐδάκρυσέν τε καὶ ἱκέτευεν μηδὲν τοιοῦτον ποιεῖν, ὑπολαβὼν δ'ἐγὼ παραμυθούμενος. « Θάρρει, Θεοδότα », ἔφην, « οὐ γὰρ τολμήσει Διονύσιος παρὰ τὰ χθὲς ὡμολογημένα ἄλλα ποτὲ δρᾶν ».

Il Dionisio della Epistola VII, adirato per davvero, resta tenace e non accorda nessun perdono, neppure per rispetto di Platone. Tuttavia, è da questo passo della Epistola VII che con tutta probabilità Caritone ha tratto lo spunto per la scena della finta collera di Dioniso e il suggerimento ad attribuire a Calliroe il ruolo di intermediaria. Dal parallelo risalta chiaramente il processo di semplificazione, cui questo uomo di scuola, lo scriba del ῥήτωρ Atenagora, ha sottoposto il suo modello. D'altra parte, egli ha saputo ricavare da un episodio « storico » relativo a Dionisio II una scenetta colorita [6], impostata su un ingegnoso espediente, buono per animare il silenzioso dramma del vedovo Dionisio.

Al problema, che più di ogni altro pone il romanzo di Caritone, se esso costituisca lo sviluppo di una leggenda popolare o non sia piuttosto il frutto della capacità inventiva, di lega più o meno buona, del suo autore, mi pare vada risposto in quest'ultimo senso.

---

[5] Il parallelo manca, ovviamente, anche in E. Howald, *Die Briefe Platons*, 1923, p. 104.

[6] L'amore per il « colore » è evidente nella scena finale del romanzo, VIII, 6, con la descrizione della trireme di Cherea, la quale εἶχε δ'ἐπάνω σκηνὴν συγκεκαλυμμένην βαβυλωνίοις περιπετάσμασιν, e della folla che si addensa nel porto, con il colpo finale dei due eroi riapparsi vivi come per miracolo. Sicchè ἐνεπλήσθη πᾶσα ἡ πόλις... ἐν εἰρήνῃ λαφύρων Μηδικῶν.

Il romanzo di Cherea e Calliroe è all'incirca il risultato della degenerazione, — operata coscientemente nell'ambito delle scuole di retorica della II^a Sofistica —, di narrazioni storiografiche [7], con uno spirito che non tiene ormai alcun conto della realtà storica, della cronologia e della identità delle persone. Con motivi ispirati da fatti dell'epoca e della storia di Ermocrate e di Dionisio I [8], si intrecciano altri nati da un cosciente travisamento di episodi « storici » relativi a Dionisio II.

Per concludere, il parallelo sopra indicato fornisce una ulteriore testimonianza della fortuna di Platone nelle scuole di retorica dei primi secoli dell'Impero [9], e altresì della tempra e del grado di inventività, di cui erano dotati gli autori di romanzi.

GIACOMO MANGANARO

---

[7] Anche se Caritone ama richiamarsi a παλαιὰ διηγήματα: cfr. E. ROHDE, *Der gr. Roman*, 1914, nota 2^a, p. 529 = 497. Cfr. Q. CATAUDELLA, *La Novella greca*, 1957, p. 120 ssg. (per i rapporti tra romanzo e scuole di retorica).

[8] Per l'unione della figlia di Ermocrate con Dionisio I, cfr. Diod. XIII, 96, 3.

[9] Per la datazione di Caritone, cfr. SCHMID in RE, III, 2 (1899), 2170; HELM, *o. c.*, p. 34.

PROFILI

RICORDANDO FRANCESCO GUGLIELMINO

Non potrei, a rigore, dire che io e Ciccio Guglielmino fossimo proprio amici, perchè, sebbene colleghi, vivevamo in ambienti diversi. Nondimeno tutte le volte che ci si incontrava stavamo volentieri insieme: parlava veramente più lui che io e finiva quasi sempre con l'invitarmi al caffè, che era il luogo ov'egli di preferenza amava conversare con gli amici. Io l'ascoltavo con grande simpatia, soprattutto perchè era sincero ed ingenuo; e spesso mi recitava i suoi versi recenti, o mi leggeva qualche lettera di lode ricevuta per i suoi lavori di critica. Non era vanità la sua, ma l'ingenua soddisfazione, che non sapeva nascondere, di vedersi stimato. Perchè Guglielmino per molto tempo non fu preso sul serio nel mondo accademico, per quel suo temperamento vivace di poeta che metteva in sospetto i guardiani della critica storica; nè la sua poesia, che non seguiva la moda, poteva avere grande successo. Ma non parlava mai male di nessuno e non invidiava nessuno, perchè la sua bontà era sensa limiti e finiva col prevalere anche nei momenti, non rari, in cui egli perdeva la calma.

Non so come capitai un giorno — forse per sostituire qualcuno in una commissione di letteratura greca; Guglielmino esaminava uno studente che sapeva pochissimo, e m'aspettavo che lo disapprovasse; propose invece qualcosa in più della semplice approvazione. Io consentii sorridendo, ma quel sorriso lo urtò talmente, che mi investì in malo modo. Lo lasciai dire, pur continuando a sorridere. Ma subito dopo se ne pentì, e finiti gli esami, mi spiegò la ragione di quel voto e mi invitò al caffè. « Ritira prima — gli risposi — le male parole che m'hai dette », e lui mi rispose con un abbraccio. Se avessi reagito alla sfuriata, come pure ne ebbi l'impulso, ci saremmo guastati, e avrei avuto torto io. E in fondo ci volevamo bene per le qualità che ciascuno di noi non aveva e apprezzava nell'altro. Eravamo, alla lontana, se è lecito il paragone, come Orlando e Olivieri, il prode e il saggio, i quali si stimavano pur avendo opposte qualità, quegli la dismisura e questi l'equilibrio, mentre nessuno dei due si credeva migliore dell'altro.

Una volta nella sala degli esami mi improvvisò questi versi:

Mio caro e buon Santangelo,
per la tua grande calma
fra tutti i professori
meriti ben la palma;

da dieci giorni immobile
rimani a quel tuo posto,
senza nemmeno il viso
volgere al lato opposto;

perfino ed atti e gesti
nel cambiare gli occhiali
sono costanti, identici,
sempre a se stessi uguali.

C'è un po' di caricatura, ma è più meraviglia che riso. Il poeta infatti continua:

...a te paragonandomi,
davvero io mi vergogno,

io che ad impulsi e stimoli
son sempre assai soggetto,
e se sto un poco quieto
vi sto perchè costretto...

Conclude poi in maniera inaspettata e cogliendo nel segno:

tu sei degno d'invidia,
ed io di compianto:
però chi ben conosceti
non ti ci crede... un *santo*!

Quel nome tuo mentisce,
giacchè, pur senza gli atti,
tutt'altro che d'un *angelo*
tu hai fremiti e scatti.

Sinceramente, io credo, ammirava in me la padronanza dei nervi, che egli non aveva; e forse per questo temeva che io non lo stimassi abbastanza, e mi diceva spesso: « Tureddu, io ti voglio bene »: per sentirselo dire a sua volta. Nervoso era, insofferente di freni e anche un po' scapato; sensibilissimo alla bellezza femminile e capace di fare per una donna « pazzii senza vriogna », e per ciò anche lui piaceva alle donne. Fu l'eterno fanciullo fino agli ultimi giorni di vita, e se ne rendeva conto [1], ma in quanto a correggersi non ci pesò mai un

[1] In una poesia delle più recenti, *Taedium novarum* è questo verso: « perch'io sono un fanciullo che ad ogni passo inciampo ».

istante. Chiunque lo avvicinava però non poteva non provar simpatia per quel modo di agire che metteva a nudo un'anima così bella.

* * *

Tutto ciò ho voluto ricordare, non per aver modo di parlare di me, o per dare su Guglielmino un giudizio morale: bensì per far luce su un lato della sua psiche che meglio lo caratterizza, e ci dà forse la chiave per apprezzare una parte, secondo me la migliore, della sua poesia.

Quando egli mi mandò l'ultimo volume di versi, io gli feci capire, se anche non glielo scrissi, che alle poesie della vecchiaia preferivo quelle della giovinezza scapata, e gliene citavo una in cui era un verso per me indimenticabile, « Perchè siete matto così? ». Egli si dolse che io non avessi apprezzato anche altre poesie [2], ma per quella che più ammiravo mi confessò poi che era piaciuta a Giovanni Verga. Eccola:

Un cenno di saluto

Nella stazione perduta
tra boschi d'aranci e vigneti
il treno per poco sostò:

fu provvido caso che aiuta
talvolta chi in esso confida?
io dirlo a me stesso non so:

si sporse e mi vide e comprese
che lì m'ero spinto per darle
pur senza parole un addio.

Mal grata di tali sorprese,
fu tutto un rimbrotto il suo viso
pel folle proposito mio.

Ma poi quando il treno si mosse
ed io derelitto rimasi,
e l'anima mia la seguì,

la bruna testina si scosse
come dir volesse pietosa:
« perchè siete matto così? ».

---

[2] Allude a me Maria E. Alaimo (*Francesco Guglielmino nella corrispondenza epistolare*, in « Orpheus », I, 22): « di altra persona riferiva, approvandole, le preferenze che gli aveva espresse, ma del fatto che essa non avesse notato le liriche intitolate *Vecchine* e *L'infinito*, mostrò qualche rammarico ». Le avevo notate, specialmente la prima, ma in una rapida lettera di ringraziamento non era il caso di indugiarsi in analisi lodi e riserve, anche perchè non me ne sentivo l'autorità.

E allor che per me le rispose
l'esangue smarrito mio volto
con solo negli occhi la vita,

e dissele: « or tutte le cose
non hanno più aspetto, non moto,
non luce dacchè sei partita »,

allora, nell'attimo estremo,
sol quando la bruna testina
già quasi ai miei occhi svanì,

un cenno (al ricordo ne fremo)
la candida mano protesa
un cenno d'addio m'assentì.

Qui c'è movimento, ritmo appropriato, sobrietà di stile, netta caratterizzazione dei due personaggi: il poeta « folle » che si spinge fino a una stazione di campagna per dare all'amata quel singolare « addio senza parole », e che pure è perdonabile per la sua irriflessiva condotta; la donna che dapprima è « mal grata » di quell'inattesa comparsa, e che poi compatisce e finisce col salutare, mentre il poeta « ne freme ». Mi pare una delle cose più perfette di Guglielmino.

Non è vero che — come qualcuno ha detto — nelle poesie dialettali Guglielmino riesca ad esprimersi meglio che nelle italiane [3]. Ecco intanto un'altra poesia italiana di giovinezza nella quale il poeta trasfigura il mondo che lo circonda e se stesso, per il vago indizio di essere ricambiato dalla donna amta:

Gaudium erumpens

È forse più fulgido il sole?
Più vivida l'aria che spiro?
Mi parlano arcane parole
le cose che intorno rimiro?

Non so: ma più tersa oggi splende
le volta azzurrina del cielo,
e in tutto che agli occhi si stende
occulte bellezze disvelo.

Armonici dolci concenti
mi sembra di cogliere a volo,
d'aeree forme ridenti
folleggiami attorno uno stuolo.

---

[3] Se non ricordo male, fu il Momigliano che glielo scrisse, in risposta allo invio di una poesia italiana. E il buon Guglielmino. nella sua modestia, solo « dopo lunghissima esitazione » e per merito delle figliuole (è detto nella dedica della mia copia), s'indusse a pubblicare il volume, che pur volle intitolare *Bagliori nell'ombra*, e per giunta senza il suo nome! Nella mia lettera non mancai di rilevargli la stravaganza del pseudonimo.

Nè pure il ruscello più geme
sommesso i suoi lagni alla riva;
ma tutto che palpita e freme
d'insolito gaudio s'avviva.

Dell'essere in ogni parvenza
io scorgo d'amore richiami;
rinasco a una nuova esistenza...
perchè — se non sogno — tu m'ami.

La forma è un po' troppo sostenuta e c'è qualche ricercatezza, ma nell'insieme lo stato d'animo è ritratto abbastanza bene [4].

Guglielmino dunque poetò in italiano non solo in vecchiaia, ma anche in gioventù, e sempre con sicurezza di espressione. Egli che non ebbe il pregiudizio, comune nelle nostre classi colte, contro l'uso del dialetto, fu sempre bilingue nella conversazione, e nei momenti d'ispirazione seppe trovare il proprio linguaggio in siciliano ed in italiano.

Se mai, si può osservare che non le poesie italiane, bensì le dialettali sono alquanto viziate dal preconcetto della lingua popolare: come se il poeta colto fosse obbligato, quando scrive in dialetto, di dimenticare il linguaggio proprio per adottare quello del popolo; preconcetto insinuatogli da Federico de Roberto [5] e che egli non seppe vincere, per l'autorità che attribuiva all'illustre amico. Su questo argomento polemizzammo una volta a proposito della lingua di Giovanni Meli, che egli riteneva, come il De Roberto, falsa ed impropria, mentre io avevo dimostrato che è viva e spontanea, se anche letteraria [6]. Troncai poi la discussione proponendogli che, quando lui volesse, gli avrei dimostrato che anche la lingua delle sue poesie siciliane era lingua letteraria e non popolare. Ed egli non replicò, perchè in pratica anche lui, da vero poeta, aveva usato spontaneamente il suo dialetto, non quello del popolo, resistendo perfino ai suggerimenti dell'amico. Il Musumarra anzi ha ben mostrato [7] che a volte Guglielmino guasta la sua espressione per consiglio del De Roberto, ma spesso mantiene la frase originaria e spontanea.

---

[4] Bella è anche, sia pure in parte, *Tunc refulsit.*

[5] Il De Roberto ne tratta nella prefazione alla prima edizione dei *Ciuri di strata* del 1922; si veda ora l'appendice alla seconda edizione del 1948 a pag. 137 e segg..

[6] *La lingua di Giovanni Meli, il materiale e l'espressione*, Palermo 1941. Non è esatto ciò che dice Carmelo Musumabba (*Francesco Guglielmino poeta*, in « Orpheus » 1956, I-II, p. 16) circa l'opinione del Guglielmino sulla lingua del Meli.

[7] Ibidem, pag. 14.

Dei *Ciuri di strata* sono state quasi concordemente lodate dai critici le liriche che esprimono la nostalgia della giovinezza: non si può non convenire, ma bisogna aggiungere che il rimpianto in lui è determinato dalle gioie largamente godute; del resto egli trattò assai bene anche altri argomenti [8]. Io vorrei però sottolineare, anche per questa raccolta, qualche vivace rappresentazione della giovinezza irriflessiva ed ingenua. Ecco quello che dice di sè (*Pueta o foddi?*):

Iu sugnu n'omu stranu, anzi scunchiusu,
comu sù quasi tutti li pueti,
ccu lu sintimintazzu di 'n carusu
ca non avi firmizza e non sicreti...

E la sua bella è degna di lui (*Paru cu paru*):

Tu si 'mpignusa ed iu caudulinu,
duni risposti ed iu jocu di manu,
tu menti pipi ed iu lu puddisinu,
tu rusichi la corda, iu lu libanu;

e non fu casu o cumminazioni,
ma fu distinu, fu veru planeta
quannu'appimu la stissa 'ntinazioni,
tu stiricusa ed iu menzu pueta.

E via di questo tono: s'incontrano con effusione, ma subito cominciano a litigare; se essa vuole andarsene, egli la richiama; e se s'allontana lui, ella avrà premura di farsi viva;

e turnamu da capu, e la catina
si sciogghi e attacca e non si spezza mai;
iu sugnu strammu e tu cirividdina,
iu non ti lassu e tu non ti ni vai.

L'antitesi è un po' tirata per le lunghe, ma il quadro è vivo ed efficace.

Altrove il poeta è stanco di fare inutilmente la corte ad una signora, la quale sfugge, ma vuole essere inseguita e lo incoraggia maliziosamente a sperare (*E m'arrispusi...*):

Mannai l'ultima littira e ci misi
du' paruleddi suli e poi la chiusi:
ci scrissi: « Siddu amannuvi v'affisi,
mi pentu e vi ni fazzu li mè scusi...

---

[8] Ricordo specialmente *Li vecchi di l'asilu, Miniminagghia* e *Cungedu.*

Sugnu statu la notti c'assicuta
ammàtula la luci di lu jornu,
e vui siti lu suli ca s'astuta
quannu la luna ci furria d'attornu.

Ora mi fermu e non furrìu chiui,
stu trasi e nesci è già duratu assai,
ora, figghiuzza, o v'incalati vui,
o 'nnunca vi salutu... ca stancai ».

Ma fu maliziusa e m'arrispusi:
« Vui mi faciti veniri li risi;
si c'è 'n ciuriddu cu li fogghi 'nchiusi,
l'apri lu suli forti .... a lu sò misi... »

Simpatico questo preteso ultimatum, che è in realtà una fine e immaginosa esaltazione dell'umile costanza del poeta, non che della bellezza irraggiungibile dell'amata: il che determina la donna a capitolare con una promessa nello stesso tono.

Potrei citarne ancora qualche altra [9], ma mi piace chiudere con la letterina di una sedicente « figghia ubbidienti », che ha consentito a lasciare lo studente « dispiratu », per sposare un anziano ricco (*Lu cunsigghiu di la matri*):

A lu studenti scrissi: « Pippineddu,
chista è l'ultima littra ca ti mannu,
e pari ca m'azziccunu 'n cuteddu...
ma tu scorditi a mia, ti raccumannu!

Chi ci fazzu? mi vosiru 'nfurcari!
chistu purtava lu distinu miu;
pri ora ni putemu arrizzittari,
appressu... cu lu sapi?... pensa Diu!... »

La poesia nel resto è mediocre, ma questa consolatoria, nella sua apparente rassegnazione e nell'incoscia impudicizia, è un gioiello di rappresentazione.

Non facciamoci scrupolo di ammirare anche le piccole e ardite creazioni di Francesco Guglielmino, che sono fra le cose sue più spontanee e originali.

SALVATORE SANTANGELO

---

[9] Per es. *Ci pensi?*, *Arreri non si torna* (la conservo manoscritta con dedica autografa), etc..

RASSEGNA DI STUDI DI LETTERATURA GRECA E LATINA

a cura di QUINTINO CATAUDELLA

Griechische Lyriker, Griechisch und Deutsch, übertragen und eingeleitet von HORST RÜDIGER (« Die Bibliothek der alten Welt »), Artemis-Verlag, Zürich, 1949, pp. 352, mit vier Bildtafeln;

Stoa und Stoiker, Die Gründer - Panaitios, Posidonios -, eingeleitet und übertragen von M. POHLENZ, *id.* id., 1950; pp. XXIX-386;

Die echten Briefe Platons, Gr. u. Dutsch, übertragen und eingeleitet von ERNST HOWALD, id. id., 1951; pp. 180;

MARC AUREL, *Wege zu sich selbst*, herausgegeben und übertragen von WILLY THEILER, id. id., 1951; pp. 347;

PLUTARCH, *Grosse Griechen und Romer*, Band II, eingeleitet und übersetzt von KONRAT ZIEGLER, id. id., pp. 432; 1955.

La fortunata collezione, di alcuni volumi della quale abbiamo già fatto cenno in questa medesima rassegna, si accresce sempre di nuovi bellissimi volumi, contribuendo sempre più alla diffusione della conoscenza dell'antico tra il pubblico delle persone colte (ma anche tra gli stessi specialisti!), e non solo — almeno per alcuni di questi volumi — nei paesi di lingua tedesca. Peccato solo, che non di tutte le opere sia dato anche il testo greco (o latino), e che alcune opere non siano presentate integralmente, ma solo in forma antologica: se così non fosse stato, alla splendida iniziativa sarebbero state aperte ben più larghe possibilità.

Così il volume sui *Lirici Greci* presenta una scelta piuttosto larga di poeti — da Archiloco a Teocrito — (ed è poi questa un'idea nuova e felice, di considerare il concetto di « poesia lirica » in senso largo, fuori d'ogni tradizionale limitazione), e di componimenti poetici, integri o frammentari. Ma appunto per questo, perchè si è fatta una scelta, il lettore può chiedersi perchè si sono trascurati poeti come Mimnermo, Teognide, Stesicoro, Ibico, e — poichè vi sono riportati di Callimaco gli epigrammi — Meleagro, Filodemo, Leonida, Asclepiade, ecc. ecc. E delle opere, perchè siano stati riportati quei componimenti e quei frammenti, e non altri. In questo modo il libro non può dare un'adeguata idea dello svolgimento della lirica greca: la quale sarebbe stata possibile, senza accrescere troppo la mole del libro, limitando opportunamente i termini cronologici del periodo preso a considerare. L'A. conosce e tiene presenti i lavori del Lavagnini e del Romagnoli, e le traduzioni di Quasimodo, anche se non di rado si allontana dalle loro interpretazioni; del resto egli non ha propositi propriamente critici, ma solo ha il proposito di rendere fedelmente — una fedeltà che va oltre la pura rispondenza semantica — il componimento greco, e di chiarirlo, ove occorra, con sobrie note; e in ciò egli riesce ottimamente. Anche l'ampia introduzione è ammirevole per chiarezza e penetrazione di giudizio.

Privo del testo greco è il volume sulla *Stoa e gli Stoici*. Questo, di cui qui parliamo, costituisce la parte prima, l'opera prevede altre tre parti, riguardanti rispettivamente, Seneca, Epitteto, Marco Aurelio. Questo primo volume è

dovuto a uno studioso che non solo è uno dei migliori studiosi oggi esistenti delle letterature classiche, ma è anche un « esperto » degli studi sullo stoicismo: Max Pohlenz. E infatti si avverte dovunque, in questo libro, nell'esposizione introduttiva, nei giudizi, nella ricostruzione delle dottrine, come nella presentazione delle figure eminenti dello stoicismo, la mano del maestro. L'introduzione traccia in generale la storia dello svolgimento del pensiero stoico, specialmente di Panezio e di Posidonio, ed il loro influsso nel mondo greco e nel romano (Cicerone, Marco Aurelio, Seneca), e nei rapporti col cristianesimo, e fino al medio-evo. Il capitolo che segue, intitolato *Die Personlichkeiten*, illustra in particolare la vita di Zenone, di Cleante, di Perseo, di Sfero, di Dionisio di Eraclea, di Aristone di Chio, di Erillo di Cartagine, di Crisippo di Soli; un altro capitolo tratta della dottrina dello stoicismo (la logica, la fisica, l'etica). Un'altra sezione dell'introduzione, intitolata *Die Verteidigung des Systems*, tratta dell'opposizione allo stoicismo, e della Stoa in *der Abewehr*; si passa quindi, dopo questa introduzione, della quale io non conosco nulla di più penetrante e di più esauriente pur nella sua brevità concettosa e ricca di dati, al *neuer Geist*, ai due « fondatori », Panezio e Posidonio. Di queste due dominatrici personalità dello stoicismo è ricostruita la biografia per mezzo delle testimonianze antiche, e la dottrina e gli scritti: ma non si tratta di una inerte elencazione di testi tradotti, ma di una ricostruzione viva e animosa, materiata di documenti, interpretati criticamente nella loro capacità e pregnanza di significato. Riassumere, anche per sommi capi, i risultati di questo lavoro di costruzione, non è, evidentemente, possibile nello spazio consentito a una recensione: basterà dire che anche in un'opera come questa, di intenti divulgativi, che non si propone grandi novità sia nel campo speculativo che in quello storico, si può riconoscere l'opera di un Maestro; il libro è, in sostanza, in una mirabile sintesi, una compiuta storia dello stoicismo, per il periodo qui preso a considerare, e particolarmente delle due figure che danno il sottotitolo al volume, e che meritavano, per l'immenso influsso esercitato sui contemporanei e sui posteri, d'essere posti nella posizione di grande rilievo che hanno in questo volume.

Accompagnata dal testo greco è invece la traduzione delle *Epistole di Platone*, non di tutte, ma di quelle che lo Howald ritiene genuine, e cioè della VI, della VII ee dell'VIII, e inoltre della non autentica epistola II. A ritenere autentiche quelle tre epistole non è il solo Howald, ma sono parecchi studiosi, tra i quali il Pasquali, che ne diede una dimostrazione persuasiva e una eccellente traduzione; tuttavia il dubbio non cessa di riaffacciarsi, e anche or non è molto il Maddalena formulò al riguardo le più gravi riserve (il libro del Maddalena non è citato in questo libro). Oltre il problema dell'autenticità, che è risolto in modo affermativo per le tre lettere, lo H. non si pone qui alcun problema di critica testuale (egli aveva trattato ampiamente dell'argomento in un lavoro del 1923): il presente è dunque un lavoro essenzialmente divulgativo, ma è l'opera divulgativa di uno che i problemi riguardanti le lettere di Platone ha studiati a fondo, e su essi ha detto una sua parola: l'opera di un « esperto », dunque, anche questa, ma in una materia sulla quale si è già formata (e in parte anche per suo merito) una specie di *communis opinio* favorevole all'autenticità. Le sobrie introduzioni alle singole epistole sono perciò chiare e precise.

L'introduzione che W. Theiler premette alla sua edizione, e traduzione,

dei *Ricordi* (come imprecisamente siamo soliti tradurre in Italia) *di Marco Aurelio,* tratta in dense e perspicue pagine, della vita e del pensiero dell'imperatore filosofo. La figura dell'uomo e del pensatore spicca in questa ricostruzione, al centro degli avvenimenti che si svolsero intorno a lui, e, più, delle correnti di pensiero — platoniche, stoiche, pitagoriche, caldaiche, gnostiche, ermetiche, ecc. — che contribuirono variamente alla sua formazione. « Es könnte leicht erscheinen — egli dice — als ob durch die aufgewiesenen Beziehungen die Originalität des Kaiser leiden müsste. Aber er macht nicht den Anspruch auf schöpferische Gedanken, er ist keine genialische Natur, aber ein Mensch von einzigartrjer Tüchtigkeit und grossem Ernst ». Nulla di nuovo in questa definizione, rispetto a quello che generalmente si pensava di Marco Aurelio, ma essa è il risultato di un'attenta e sagace ricerca delle zone più varie del pensiero e della storia di quel periodo, e riesce a dare un quadro abbastanza vivo delle condizioni spirituali del tempo, e del personaggio che ne è espressione caratteristica. Ha notevole importanza inoltre, in questa edizione, il testo dato dall'A.; esso non è, come suole accadere in lavori simili, una passiva riproduzione dell'edizione ritenuta migliore, ma è frutto di un intenso e personale lavorio critico, che si concreta in numerosi — parecchie decine, troppe per chi non conosca lo stato in cui ci è giunto questo testo — emendamenti, spesso felici, e non inutili. Cosicchè io non esito a dire che questa edizione segna un sensibile progresso sulle precedenti. Molto utili anche le dotte note esegetiche e critiche in fondo al volume.

Poche parole per il volume plutarcheo. A raccomandare il quale basta il nome ben noto del dottissimo Autore, lo Ziegler, così benemerito degli studi plutarchei. Il volume comprende le Vite di Cimone e Lucullo, Pericle e Fabio Massimo, Nicia e Crasso, Coriolano e Alcibiade. Come nel precedente volume di *Vite plutarchee,* anche in questo non è riportato il testo; il volume anche manca, naturalmente, di una introduzione. Precise e sicure le note di carattere per lo più storico, in fondo al volume. Un'opera, in apparenza, di non grande impegno, ma tuttavia, l'opera di un Maestro.

TUCIDIDE,*La guerra del Peloponneso,* traduzione, introduzione e note di LUIGI ANNIBALETTO, voll. 2, di pp. 346 e 310 (« Biblioteca Moderna Mondadori », nn. CCC-CCCI, e CCCII-CCCIII), A. Mondadori editore, 1952, prezzo dell'op. in due voll. L. 800.

Nello spazio di un decennio due traduzioni integrali, con questa, sono uscite in Italia dell'opera di Tucidide, e una terza — accompagnata dal testo critico e fornita di ampie note — si è cominciato a pubblicare, e il primo volume è uscito contemporaneamente alla traduzione che qui si recensisce: segno della vitalità e della perenne attualità dell'opera del sommo storico ateniese.

Una breve introduzione, senza pretese, precede questa traduzione mondadoriana; in essa sono date alcune notizie essenziali sul periodo storico ch'è argomento dell'opera tucididea, e sulla figura dell'autore, come storico come pensatore e come artista. Tutto esposto con chiarezza e con calore di ammirazione e di simpatia; forse con troppo calore, chè in queste rievocazioni che vorrebbero essere poetiche e drammatiche si nasconde il pericolo, talvolta, di finire col non dir nulla, o col dire delle cose senza senso (per es., del Persiano invasore è detto che con « selvagge mascelle » intendeva stritolare il pugno di uomini che difendevano i loro focolari — mentre è noto che l'eschileo « con selvagge mascelle »

si riferiva a tutt'altro; Medea ed Ecuba — è detto — insegnarono agli Ateniesi e al mondo quanto può il dolore se illuminato da una superiore idealità [?] ...).

La traduzione mi è parsa, nei punti almeno nei quali l'ho esaminata, chiara e, generalmente, fedele ,e non priva di una sua avvincente efficacia.

PLATO, *Dialegs, vol. IV, Cràtil, Menexen,* text i traducció de JAUNE OLIVES CANALS (« Escriptores Grecs »), Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1952; pp. 158 (da p. 44 a 156 numerazione doppia).

Il testo seguito per questa edizione è — tanto per il *Cratilo* che per il *Menesseno* — quello oxoniense di J. Burnet, dal quale essa si allontana raramente, per adottare lezioni o correzioni dell'edizione teubneriana di Hermann-Wohlrab o di quella francese delle « Belles Lettres », di L. Méridier. L'apparato critico è, rispetto all'edizione presa a modello, molto semplificato e ridotto all'essenziale; del resto non erano da attendersi grandi novità da una nuova edizione di questi due dialoghi. La traduzione (per il *Cratilo* la prima in lingua catalana) è chiara e scorrevole — per quello che può giudicare un lettore straniero —, e nello stesso tempo abbastanza fedele e precisa. Ma quello che costituisce l'interesse dell'edizione sono le introduzioni — ampie e bene informate —, e le note in calce alle traduzioni, le quali chiariscono le difficoltà del testo nei punti in cui il lettore comune, e talvolta non solo il lettore comune, ha bisogno di una spiegazione, e recano opportuni confronti, e danno ragione, ove occorra, della lezione adottata.

Nell'introduzione al *Cratilo* sono fornite con chiarezza e precisione le notizie necessarie a una buona intelligenza del non facile dialogo, sui personaggi e sulla data dell'azione, ed è fatta una perspicua e penetrante analisi dottrinale del dialogo, con una esposizione delle due tesi in contrasto, degli antecedenti storici, della critica della tesi di Ermogene , del metodo etimologico al servizio della tesi di Cratilo, e delle obiezioni di Socrate, del significato generale del dialogo. Questa introduzione costituisce anche una chiara « messa a punto » delle varie questioni, intorno alle quali sono pronunciati generalmente giudizi equilibrati e persuasivi, e, dov'era possibile, anche conclusioni probabili, anche se l'A. preferisca spesso lasciare la conclusione al giudizio del lettore: specialmente intorno alla autenticità del dialogo (e l'A. ha fatto bene a non spendere molte parole per eliminare ogni dubbio in proposito), e alla data di composizione, e soprattutto intorno al carattere del dialogo, e alla posizione di Socrate. Molto utile anche il sommario che conclude l'introduzione.

La stessa cura attenta e intelligente è stata posta dall'A. nello stendere l'introduzione, e le note, al *Menesseno*. Anche per questo dialogo c'è una questione di autenticità (e l'A. è per l'autenticità) e di cronologia (quest'ultima resa più difficile a risolvere a causa della presenza di anacronismi), e di interpretazione in senso largo: il discorso di Socrate è una parodia? l'autore si proponeva di mettere in ridicolo il preziosismo dell'oratoria patriottica? credeva Platone nella capacità politica della compagna di Pericle? A queste domande l'A. risponde, se non con definitive conclusioni, certo mettendo il lettore in grado di trovare la risposta più probabile e fondata. In conclusione, un ottimo lavoro, che sta degnamente accanto ai migliori volumi della pregevole collezione. Abbastanza nota è la bibliografia in lingua italiana. Vogliamo segnalare all'A. uno studio recentissimo sul *Cratilo*, dovuto ad Antonino Pagliaro, e ripubblicato nei *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina, 1957.

Modern Greek Folktales, chosen and translated by R. M. Davkins, pp. XXXVIII-491, Oxford, At the Clarendon Press, 1953; prezzo 50 s. net.

Questa pubblicazione di fiabe greche moderne, fatta con metodo ineccepibile, e fondata su una conoscenza vasta e sicura delle versioni consimili riscontrate nei territori più disparati, rappresenta un contributo notevolissimo agli studi di folklore. Ma anche lo studioso della letteratura greca antica ha molto da apprendere in questo volume, e ha da riproporre, a sè e agli altri, problemi storici e d'interpretazione, prima, almeno in taluni casi, nemmeno sospettati. Che nella letteratura greca antica fossero da riconoscere parti di netto carattere e, probabilmente, anche di origine folkloristica, era stato già indicato da vari altri studiosi: ma quando si incontrano, attraverso la lettura di questo libro, versioni popolari, folkloristiche, della saga di Edipo, della storia di Erisittone, del romanzo di Apollonio di Tiro, della leggenda dell'anello di Policrate di Samo, della novella del ladro del tesoro di Rampsinito, ecc., vien fatto di domandarsi se queste versioni popolari abbiano subito l'influsso di modelli dotti o comunque letterari (come a me par possibile), o se le elaborazioni dotte e letterarie abbiano avuto la loro fonte in remote narrazioni popolari, delle quali le fiabe neogreche potrebbero essere delle propaggini. A queste domande non si può dare un'unica risposta, e a ogni modo, essa non può essere, caso per caso, che il risultato, sempre ipotetico, di minute indagini storiche. Ma il fatto stesso d'avere prospettato la possibilità che, per es., Callimaco nell'episodio della fame di Erisittone si sia ispirato a fonti popolari, o che al fondo delle novelle erodotee di Policrate e del ladro del tesoro di Rampsinito ci siano tradizioni di carattere popolare, è già un risultato non trascurabile per gli studiosi della letteratura greca antica; e di ciò — sia che si guardi alla fortuna di un tema narrativo, sia che si guardi alle fonti di esso — siamo grati all'Autore di questa eccellente pubblicazione, che ci ha fornito così utile materiale di studio.

Lisias, *Discursos*, I-XII, texto revisado y traducido por Manuel Fernandez Galiano, vol. I (« Colección Hispanica de Autores Griegos y Latinos »), Ediciones Alma Mater S. A., Barcelona, 1953; pp. LVII-257, di cui 8-250 a numerazione doppia, tranne le pagine introduttive e quelle contenenti le note.

Precede l'edizione vera e propria un'ampia e lucida introduzione, nella quale è presentata con ricchezza di dati la biografia dell'oratore, ed è dato un completo elenco delle opere di Lisia a noi pervenute, non escluse quelle pervenuteci in papiri, non senza un rapido ma preciso esame della fortuna di Lisia nell'antichità e nella critica moderna. Un paragrafo informa sullo stato della tradizione manoscritta; un'ampia bibliografia, divisa in varie sezioni, conclude l'introduzione (molti lavori di studiosi italiani sono ricordati — di De Sanctis, Paoli, Treves, Cosattini, Vianello; meritavano d'essere ricordate anche la traduzione lisiana, con studio introduttivo, del medesimo Vianello, e, tra le « edizioni parziali più importanti », quella di Ferrari-Fraccaroli, fornita di ottimo commento, e quella di L. Castiglioni, oltre a quelle di alcune orazioni, che fanno parte di una collezione fiorentina, che dà larga parte al commento giuridico).

Il testo è edito con criteri intelligentemente conservativi, e cioè senza quel « superstizioso rispetto » della tradizione manoscritta, che fa, a volte, accogliere anche le lezioni più impossibili. È presa a base, anche per l'ortografia, l'edizione di Hude, ma, secondo le esigenze di un testo come questo di Lisia, giunto in condizioni non sempre felici, sono accolte non raramente congetture di dotti, nello

scegliere tra le quali bisogna riconoscere che quasi sempre il Galiano ha avuto la mano felice. L'intervento diretto dell'Editore, con personali proposte di correzione, è molto limitato (e ciò rileviamo per darne lode al dottissimo e acuto Editore), si riducono a tre o quattro casi al più. In un caso tuttavia mi è parso che la critica dei moderni (e non solo del Galiano, ma di pressochè tutti gli editori) abbia fatto violenza al testo, allontanandosi troppo dalle lezioni dei codici.

Si tratta del passo di X, 19, nel quale è riportata una disposizione di legge Dicono i codd.: ὅσαι δὲ πεφασμένως πολοῦνται καὶ οἰκῆος καὶ βλάβης τὴν δούλην εἶναι ὀφείλειν. Il passo, così com'è, non è intelligibile, e deve ritenersi corrotto. Ma le correzioni proposte e introdotte dagli Editori hanno, mi sembra, supposto guasti troppo profondi: così, le correzioni βλάβης τὴν διπλῆν εἶναι (Schelling), καὶ δούλης διπλῆν τὴν βλάβην (Frohberger, Albini), καὶ δούλης ἁπλῆν τὴν βλάβην (Blass), καὶ δούλης τὴν βλάβην ἁπλῆν (Photiades), τῆς βλάβης τὴν διπλῆν τιμήν (Talheim), βλάβους τὴν ἁπλῆν τιμήν (Gernet-Bizos), ἁπλῆν τὴν βλάβην (Galiano)... E' vero che quando si trattava di violenza esercitata su schiavi, la τιμή da pagare doveva essere doppia (e si potrebbe ricordare, fra l'altro, la disposizione citata nel II mimiambo di Eroda: ἐπὴν δ'ἐλεύθερός τις αἰκίσῃ δούλην ἢ ἑκὼν ἐπίσπῃ, τῆς δίκης τὸ τίμημα διπλοῦν τελείτω): ma non per questo è necessario — sebbene paleograficamente possibile, e, direi, « invitante » — introdurre delle parole che precisino la misura della τιμή Si potrebbe leggere, semplicemente, *οἰκῆος καὶ δούλης τὴν βλάβην εἶναι* (l'altro infinito ὀφείλειν potrebbe essere bene una glossa). E cioè: nei confronti delle donne che vanno troppo apertamente in giro il danno (da risarcire) è come nel caso di una violenza esercitata su uno schiavo o una schiava; cioè: le donne che vengono meno troppo apertamente al pudore, debbono essere poste, agli effetti del calcolo della τιμή da pagare, sullo stesso piano degli schiavi.

In complesso, un'edizione eccellente, quale era da attendersi da un filologo delle qualità del Galiano. La traduzione è chiara e fedele e non priva di efficacia.

MENANDRI, *Quae supersunt*, edidit ALFREDUS KOERTE. Pars II, opus postummum retractavit A. THIERFELDER (« Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana »), Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri, 1953; pp. XII-394.

Questa edizione è destinata a sostituire il vol. III, p. 1-272, dell'edizione dei Comici Attici curata per la medesima collezione da Th. Kock (1888); è infatti un'edizione, oltre che nel rispetto critico indubbiamente di gran lunga più attendibile, anche accresciuta di un notevole numero di frammenti, per la quasi totalità restituitici dai papiri. Essa ha potuto profittare degli *Addenda* di H. van Herwerden, del *Supplementum comicum* di J. Demianczuk, e di altri frammenti papiracei successivamente venuti alla luce (e tra questi ultimi sono da segnalare in modo particolare i nuovi frammenti del Μισούμενος che lo Schubart permise al Thierfelder di pubblicare nel presente volume). Nè d'altra parte era da attendersi che un critico esperto come il Koerte avesse accolto nella sua edizione tutto quanto era attribuito a Menandro dalla tradizione: egli ha fatto attenta e rigorosa opera di scelta, separando, come egli dice, « il grano dalla paglia », — ha escluso la σύγκρισις Μενάνδρου καὶ Φιλιστίωνος (non Φιλήμονος come congetturò Meineke!), e i *monosticha Menandri* che non fossero citati anche da fonte diversa dalle sillogi scolastiche. Per la costituzione del testo e per le questioni esegetiche che non di rado venivano a porsi, la presente edizione ha potuto valersi, ma con giudizio, oltre che dei noti contributi critici di Nauck e di Herwerden e di un certo numero di altri studiosi, delle osservazioni manoscritte del Kaibel alla sua copia dell'edizione di Kock, e

non meno, dell'apporto dato dalle edizioni critiche di Stobeo, della *Suda*, di Clemente Alessandrino, di Plutarco. Ma soprattutto essa porta quasi in ogni frammento l'impronta di una revisione sagace e penetrante operata dall'Autore, il quale dà largamente prova della sua immensa dottrina e della sua saggezza di critico, lontano sia dal *dulce periculum* delle ipotesi e degli emendamenti allettanti, come da un supino appagarsi della tradizione. Spesso il suo apporto critico consiste nella difesa della lezione manoscritta; le formule *nil mutandum*, o *potest defendi* ricorrono frequentemente nell'apparato critico, e sono i casi nei quali la correzione, più o meno profonda, nasceva — come l'A. viene a dimostrare — da inesatta comprensione del testo. La scelta tra le varie correzioni e interpretazioni è quasi sempre felice ed è data spesso in forma dubitativa; l'apporto più strettamente personale dell'A., e cioè di congetture proposte direttamente da lui, è piuttosto raro, si limita a non più di sei o sette casi, e quasi tutte le volte si è portati a dargli ragione.

Certo, può accadere, come accade più di una volta al Thierfelder, che perciò pone tra parentesi quadre le sue osservazioni, di pensarla diversamente dal Koerte nell'apprezzamento di qualche interpretazione o di qualche congettura, ma ciò è abbastanza naturale. Quasi nulla da osservare sulla correttezza della stampa (tuttavia, a p. 87, fr. 223, 'Ανείδει' per 'Ανοίδει'); chi poi non avrebbe da avanzare qualche proposta in materia testuale? Così, al fr. 778 εἰ μὴ γαμεῖς γάρ, ἔσχατον νόμιζε με Φρυγῶν. Μυσῶν, Koerte accetta l'espunzione di Φρυγῶν proposta da Dindorf (Wilamowitz propose quella di Μυσῶν ma le due indicazioni geografiche si trovano poste insieme in vari testi, per es. in Gregorio Nazianzeno, e forse in Cercida, I, 22 D., e potrebbe anche qui essere giustificata la presenza di tutti e due i termini. Nell'*additamentum praefationis*, Thierfelder esprime l'avviso e l'augurio che quest'opera, dovuta alle dotte cure del suo illustre maestro, sia destinata a essere, *si dis placet, multis saeculis superstes*. Lo crediamo anche noi, nei limiti tuttavia in cui possono esserlo opere come questa. Chè è prevedibile che il patrimonio menandreo possa accrescersi continuamente, e che con ciò probabilmente debbano essere rivedute talune valutazioni e interpretazioni; e già è annunziata la prossima pubblicazione di una commedia di Menandro « praticamente intera », il Δύσκολος (« Gnomon », 1957, p. 560, « Aegyptus », 1957, p. 271 sgg.).

MURICE BOWRA, *Homer and his Forerunners*, Thomas Nelson and Sons Ltd; Edinburgh 1955; pp. 41; prezzo 5 s. net.

Si tratta di una conferenza fatta all'università di St. Andrews, corredata delle necessarie citazioni erudite; l'A., oltre ad essere un apprezzatissimo studioso della storia e della letteratura greche, è un esperto dei problemi omerici, ed è naturale quindi attendersi che questa conferenza sia una chiara « messa a punto » di essi, e un tentativo di soluzione del secolare problema della composizione dei poemi omerici, alla luce del recente deciframento dei testi micenei scritti in *Lineare B*, e della dimostrazione che essi sono un'antica forma di greco.

In base agli elementi forniti da queste tavolette — le quali tuttavia non proverrebbero che « prima del 1200 scritti in *Lineare B* fossero usati *for recording narrative poems* » (p. 5), e non impedirebbero di credere che la poesia eroica greca era originariamente ed essenzialmente una poesia orale (p. 6) — e al fatto che talune frasi di esse contengono parti di esametri, il B. giunge alla conclusione che vi fu intorno al 1400 una fioritura di poesia eroica, e che questa era composta in lingua micenea. « Dopo i catastrofici avvenimenti del XII secolo e i conseguenti movimenti e migrazioni delle differenti branche del popolo greco, molte di queste

tradizioni poetiche dovettero essere andate perdute. Il solo completo saggio che ci resti di tale fioritura sono per noi l'*Iliade* e l'*Odissea*, ed è inevitabile chiedersi quale relazione i loro racconti avessero col passato miceneo; nessun dubbio che le principali *outlines* dei racconti si diffusero oralmente in quanto di carattere formulare, e che si cambiarono e adattarono ai nuovi tempi e luoghi. L'*Odissea* presenta pochi problemi allo storico perchè essa contiene molto poco che possa essere chiamato storia, ma si fonda in gran parte su storie di incalcolabile antichità che possono trovarsi in ogni terra. L'*Iliade* invece ha un'aria di storica attualità, quella della guerra di Troia... Che vi sia stata una tale guerra non si può dubitare ... (p. 36). L'*Iliade* presuppone un largo numero di altri poemi su Troia... (p. 40). Il materiale di Omero proviene da un lungo periodo di anni..., il suo principio è da trovare nelle poetiche formule del greco miceneo del continente, e questo rende probabile che tanto il linguaggio omerico quanto la tecnica metrica debbano qualche cosa alla medesima fonte... (p. 30 sg.). Benchè noi non possiamo distinguere tra il contributo proprio di Omero e quello che egli apprese dai suoi maestri, è *tempting* pensare che la *large scale* dell'*Iliade* e dell'*Odissea* sia dovuta a sua propria iniziativa, e che riveli la sua *descent from earlier short lays* (p. 29)... Sono conclusioni a cui in parte si era pervenuti anche prima della scoperta di Ventris e Chadwich, ma è interessante vederle precisate e confermate dal nuovo materiale di iscrizioni, e affermate da un Maestro dell'autorità di Bowra.

JACQUELINE DUCHEMIN, *Pindare poète et prophète* (« Collection d'études anciennes publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé »), Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1955, pp. 390.

Il Pindaro presentato in questo dotto e, nello stesso tempo, agile e avvincente volume, è un Pindaro, se non del tutto diverso da quello che suole essere presentato negli studi a lui destinati, certo un Pindaro in parte nuovo, e non chiuso entro le genericità di una formula di definizione, ma visto in concreto, nella vita multiforme delle sue espressioni spirituali ed artistiche. E' un Pindaro, questo della dottissima Autrice, tutto preso dall'impegno della sua missione poetica, che è d'essere intermediario tra gli dei e gli uomni (onde il carattere essenzialmente didattico della sua poesia), in possesso di una verità a lui misticamente rivelata dalla divinità attraverso l'ispirazione *segreta e sacra*, assorto nella contemplazione dei valori religiosi, soprattutto misterici, rigido custode della loro purezza e genuinità. Questa definizione è il risultato di una documentazione minuta, che scende al significato più profondo dell'espressione poetica, del suo nascosto valore simbolico e allegorico, e coglie in essa — anche mediante l'osservazione di analogie e di accostamenti con costumanze di popoli orientali come i Babilonesi (l'epoca di Gilgamesh), gli Egiziani, gli Ittiti, ecc., e di popoli preistorici e delle civiltà, perfino, precolombiane — riflessi e residui di culti misterici, e specialmente iniziatici. Certo, non tutto in questa dimostrazione è immediatamente persuasivo ed esente da sforzature (e la stessa Autrice, nella sua prudenza di critico avveduto, se ne accorge, quando, nella conclusione (p. 341) mette in guardia, e giustamente, dal vedere in tali analogie più che *des effets, sous des cieux divers et à des dates variées d'une commune structure de l'esprit*, e afferma la necessità d'essere, in simili cose, *d'une prudence extreme*): così, per es. quando essa pensa, a proposito dell' ἐπὶ στεφάνῳ χρυσέας ἐλαίας della XI Olimpica, che si tratti *d'un feuillage divin aux reflets lumineux, aux promesses d'immortalité*, p. 226 (certo, non migliore è l'interpretazione solita, che intende

« fogliame prezioso come l'oro »: ma non potrebbe supporsi che qui il poeta abbia attribuito alle fronde dell'ulivo il colore che ha l'olio?). E così quando ritiene che *dans la pensée de Pindare* l'avventura di Pelope (Ol. I), fatto a pezzi sul puro lebete posto a bollire al fuoco, figurasse verosimilmente una iniziazione: anche qui noi crediamo che giustamente gli studiosi delle religioni e del folklore vedono, o meglio intravedono, in questo particolare del mito, le tracce di un rito di iniziazione, ma che non è ugualmente sicuro, e forse nemmeno probabile, che esso per Pindaro rappresenti qualche cosa di diverso da un semplice particolare mitico-fiabesco. In generale, mi sembra poi che la Duchemin indulga un po' troppo, sull'esempio del Norwood, alla tendenza di ricercare riposti valori esoterici, simboli e allegorie, anche in espressioni che potrebbero spiegarsi benissimo al di fuori di ogni interpretazione del genere, e che anzi si direbbero frutto immediato e spontaneo di quel personalissimo modo di vedere e rappresentare la realtà, come essenza sensibile, come colore e contrasto di colori, nel quale vari critici hanno visto la caretteristica più eminente della poesia di Pindaro. Eppure lo studio dell'opera pindarica come opera di poesia non è assente dai propositi di questo libro, e basterebbero a indicarlo anche la parte data all'esame dei rapporti tra mito e parte attuale nell'epinicio, ma questo proposito è stato messo in ombra dal preponderante interesse che l'A. ha avuto per l'altro aspetto dell'opera pindarica, quello mistico-religioso, dal quale è emerso un Pindaro meno poeta e più « profeta », o, meglio, poeta quale egli stesso si vide, e non quale noi moderni lo vediamo. Ma fatte queste considerazioni d'ordine generale, riconosciamo volentieri che mai la illustrazione di questo aspetto della poesia pindarica aveva avuto un approfondimento così esauriente e sagace, e che in esso una notevole quantità di problemi, piccoli e grandi, di interpretazione particolare e di valutazione complessiva, trova la sua soluzione, sì che la figura del poeta risulta da questo lato meglio determinata e chiarita, sia in sè, sia nei rapporti con le filosofie e le correnti religiose precedenti o contemporanee (Pitagorismo, Empedocle, eleusinismo, orfismo), e nei riflessi delle filosofie successive (Platone).

Non sarebbe naturalmente possibile dire quante volte le osservazioni della D. ci sono parse persuasive, e costituiscono, secondo noi, un acquisto durevole. Vogliamo solo rilevare, come esempio, anche perchè ci trova pienamente consenzienti, quello che essa dice (p. 150 sgg.) sulla priorità di Pindaro, rispetto a Eschilo, nella famosa descrizione dell'eruzione dell'Etna della I Pitica. Veramente la descrizione di Pindaro è la descrizione di uno che ha visto, e, se un rapporto c'è tra le due descrizioni, nessun dubbio per me, come per la D., che l'imitatore sia Eschilo. Nè sarebbe, ugualmente, possibile fermarsi sui punti, non molti in verità, nei quali si sarebbe portati a esprimere qualche dubbio (*en passant*, e su un terreno meno opinabile: sarebbe stato opportuno avvertire che la traduzione di *Ol.* II, 87 si fonda su una correzione — del Bergk —, γαρυέτων per γαρύετον dei codd.; che cosa vuol dire poi, a p. 108, la citazione Clem. Alex. *Homil.* V, 15?, ecc.).

La bibliografia è ampia, anche se non si possa dire esauriente (nè certo voleva esserlo): non molti i lavori italiani citati, e tra essi avremmo voluto vedere il sempre ottimo, anche se un po' invecchiato, lavoro del Fraccaroli. Due utilissimi indici — dei luoghi citati, e delle cose più notevoli, chiudono il bel volume: che annoveriamo tra le cose migliori scritte sul poeta tebano in questi ultimi anni.

ACHILLES TATIUS, *Leucippe and Clitophon, edited by* EBBE VILBORG (« Studia Graeca et Latina Cothoburgensia », I) Almquist and Wiksell, Stockolm, 1955; pp. XCI-181; price Sw. Kr. 25.

Chi conosce le precedenti edizioni del romanzo di Achille Tazio — dello Jacobs (per non parlare delle più antiche), dello Hirschig, dello Hercher, dello stesso Gaselee — non può non salutare con gioia questa edizione che ci dà il modo di leggere quest'opera in un testo attendibile, liberato delle correzioni e degli spostamenti che l'avevano inquinato e corrotto. L'ampia prefazione tratta con ricchezza e precisione d'informazione dello stato della tradizione manoscritta, facendo una breve storia del testo, la quale si riassume nello *stemma codicum*; il risultato di questo esame della tradizione è che la famiglia β presenta un testo migliore, e su questa famiglia di codici è fondata la presente edizione. Ma poichè la superiorità della famiglia β non è nè assoluta nè indiscutibile, qualche volta è presa in considerazione anche la famiglia α (giustissimo; e in realtà anche in più casi che quelli in cui pare al presente Ed., riterrei preferibile la lezione della famiglia α): come, per dir così, arbitro tra α e β l'E. prende il frammentario codice F, le cui lezioni sono preferite, quando c'è accordo tra α F e β F. Un problema molto importante di critica testuale, che ha interessato molti studiosi, prima e dopo la pubblicazione della presente edizione (e tra gli altri, i nostri Vogliano, Russo, Colonna, ecc.), e che qui è trattato con la dovuta ampiezza, è quello che si è presentato in seguito alla pubblicazione dei frammenti papiracei, in un testo diverso, e in un ordine diverso, da quelli della tradizione medievale. Dopo avere accennato alla duplice spiegazione data del fatto dai primi editori, Grenfell e Hunt — 1) che esistessero due versioni del romanzo, una rappresentata dal papiro, l'altra dall'archetipo dei nostri mss., 2) che un foglio, contenente il cap. 2 e i paragrafi 1-2 del cap. 3, sia caduto da un codice più antico del nostro archetipo e successivamente sia stato collocato in un posto che non gli spettava —, ritiene più probabile la seconda ipotesi. Ma questa ipotesi, come ammette lo stesso V., non elimina tutti i dubbi; e io — come già ebbi in altra sede a supporre — non sarei contrario a ritenere che il capitolo sia una interpolazione tardiva, sebbene lo stile non denunci questo carattere di interpolazione, e perciò si possa considerare, come anche sembra al Colonna, il testo del romanzo di Achille Tazio come un testo fluido, esposto nel corso della trasmissione ad ampliamenti, aggiunte, e accidenti di questo genere. Io, poi, trovavo in questa ipotesi di una redazione ampliata del romanzo (quella che ci è stata conservata nei mss. della tradizione medievale), la possibilità di spiegare la presenza nel romanzo di parti — precisamente l'episodio del sacerdote di Artemide, nell'ultima parte del romanzo — che, per il fatto di alludere, come io suppongo, ad avvenimenti posteriori all'età del papiro (precisamente al processo di Giovanni Crisostomo) consideravo come un'interpolazione di poco posteriore agli avvenimenti a cui si faceva allusione in quella parte del romanzo.

Il testo è costituito con criteri intelligentemente conservativi; poche, relativamente, sono le congetture accolte, e quasi sempre la scelta fra le varie proposte dei critici, è felice. Non molti — non più di una ventina — gli interventi personali dell'Editore, con sue proposte di correzione. Le più di queste correzioni sono accettabili, altre sono discutibili, e io stesso ne ho parlato in un articolo di note critiche al testo di Achille Tazio, che apparirà nella miscellanea in onore di Luigi Castiglioni, la quale è in preparazione. Per es., felice è la correzione πορφύραν, εἰς οἵαν τὸν ἐλέφαντα Λυδία βάπτει γυνή, per π. οἵαν[οἷον W]εἰς τ. Λ. β. γ.

(che darebbe un senso impossibile), e si potrebbe richiamare a confronto il *Non sic decus ardet* (= ἐφοινίσσετο di A. T.) *eburnum, Lydia Sydonio quod femina tinxerit ostro* di Claudiano, *De raptu Proserpinae,* I, 214 sg. Tuttavia, poichè il termine di paragone non è la porpora nella quale è immerso l'avorio —la quale resta del colore della porpora, ma l'avorio tinto di porpora (λευκὴ παρτιά, τὸ λευκὸν εἰς μέσον ἐφοινίσσετο καὶ ἐμιμεῖτο πορφύραν...), si potrebbe pensare a qualche cosa di diverso, per es., οἷον εἰ, come è nei codd., tranne εἰ per εἰς dei codd., errore che facilmente potrebbe spiegarsi.

Seguono alla fine del volume i *testimonia* e gli indici dei nomi e delle parole, e una tavola comparativa delle edizioni Jacobs, Hirschig e Hercher.

EURIPIDES, *Tragedias, Alcestis, Andromaca,* texto revisado y traducido por ANTONIO TOVAR, vol. I (« Colección Hispanica de Autores Griegos y Latinos »); Ediciones Alma Mater S. A., Barcelona, 1955; pp. XLV-161, di cui 2-162 in numerazione doppia, tranne 19-34 e 89-103.

Secondo il piano della collezione, l'edizione delle due tragedie è preceduta da una biografia del poeta, e da un capitolo sulla sua opera: queste due esposizioni sono chiare, precise e, naturalmente, molto bene informate. L'esame dell'opera, poi, è del tutto esauriente, non trascura nessun aspetto di essa, e riesce a dare, pur senza pretendere di dire delle novità, un'immagine fedele del poeta e della sua opera, visti, tutti e due, nel loro tempo, e nella ricchezza d'avvenire che in questa è racchiusa. « Euripides represente la dissolucion de la tragedia tradicional, el agotamiento de una tradición y fin de un estilo. Pero esto no quiere decir que sea algo semejate a lo que en arte se llama decadencia, No es manos vogoroso que Esquilo, ni menos artista que Sofocles... » (p. XXV). E in fine: « No tuvo razón Aristofanes quando en las *Ranas* (v. 869) declara que fue Euripides el que mató a la tragedia. Le dió so ultima forma immortal a la tragedia » (p. XXXI). Sono giudizi che in termini chiari racchiudono la conclusione di un attento e intelligente esame, così dell'opera del poeta, come degli studi critici relativi ad essa; e sono giudizi che si possono facilmente sottoscrivere.

Un altro capitolo dell'introduzione ha per argomento la storia del testo, la quale è disegnata con sicuro dominio della tradizione, non esclusi, naturalmente, i papiri. La bibliografia non aspirava, evidentemente, ad essere esauriente, e sarebbe molto facile indicare titoli di opere che avrebbero potuto trovar posto in essa (non vogliamo tacere tuttavia dei *Tragici greci* di Perrotta, e di alcuni studi particolari di Perrotta e di altri, pubblicati sulla rivista « Dioniso »). Una felicissima idea è stata quella di pubblicare, prima delle due tragedie, il γένος Εὐριπίδου καὶ βίος e, cosa ben più importante, data la non facile reperibilità di questo testo, i frammenti della *Vita di Euripide* di Satiro. In particolare poi, ciascuna delle tragedie è preceduta da ampie notizie sul carattere della tragedia, sulla sua struttura scenica, il suo mito, le sue fonti, la sua cronologia, la sua fortuna, la tradizione manoscritta, ecc.

Il testo è stabilito con criterio lodevolissimo, senza esagerazioni sia in senso conservatore, sia in senso novatore; l'A. non aveva che da scegliere, quando appariva necessario allontanarsi dalla tradizione manoscritta, tra le varie congetture proposte dai moderni, e la sua scelta è stata quasi sempre felice, dettata come è stata da un gusto finissimo e da un metodo ineccepibile. Una svista è evidentemente il *reprensisse* di p. 122. Non c'è che da augurarsi che seguano a breve intervallo, e per le cure del medesimo Tovar, gli altri volumi dell'opera euripidea.

PINDARO, *Odi e frammenti*, prefazione e traduzione di LEONE TRAVERSO, note introduttive e note al testo di EUGENIO GRASSI (« I grandi classici stranieri »), Sansoni, Firenze, 1956; pp. XXIV-543; prezzo L. 2.500.

La prefazione si intitola « note per una lettura di Pindaro »; sono infatti impressioni di un lettore di grande sensibilità, di gusto finissimo, che sa cogliere i valori più profondi ed essenziali della poesia pindarica, e le analogie, spesso poco evidenti, con certe espressioni della poesia moderna. Non sempre piace tuttavia la forma desultoria e ispirata in cui questi giudizi sono formulati; eppure vi sono giudizi, in questa prefazione, che volentieri sottoscriveremmo (la reazione, per es., a vedere dappertutto simboli nelle odi di Pindaro, e a trovare in essi la chiave per spiegare non solo le singole odi, ma addirittura tutta la poesia di Pindaro: tale tendenza, che ha avuto nel Norwood il più sistematico assertore, ha avuto molta fortuna, e bene ha fatto il Traverso a richiamarsi al Fraccaroli, e a dire che nella maggior parte dei casi sarebbe più proprio parlare di immagini dominanti e di similitudini implicite; qualche cosa di simile avevo scritto anche io, recensendo per un quotidiano, qualche anno fa, il libro del Norwood nella sua non del tutto felice traduzione italiana). Manca inoltre in questa prefazione quello che ci attendiamo in ogni studio che ha per oggetto la poesia di Pindaro, e cioè un chiaro esame critico, che dia ragione dell'innegabile impressione che ha ogni lettore di Pindaro, di trovarsi dinanzi a una poesia di grandezza solitaria; e si pensa alle pagine dedicate all'argomento da Romagnoli, Parodi, Thovez, Perrotta, Norwood, ecc., e si resta ancora insoddisfatti, in attesa della definizione veramente illuminatrice.

La traduzione è in versi, in una forma che è qualche cosa di mezzo tra la poesia e la prosa, e cerca di essere fedele, pur senza cadere nei bisticci etimologici e nelle cadenze classicheggianti, che rendono insopportabili altre versioni poetiche, e senza sacrificare nulla della moderna sensibilità che essa vuole rendere. Tuttavia sarebbe stato bene evitare, talvolta, certe espressioni ambigue e certe parole di una pregnanza difficile ad afferrare. Per esempio: nella I Ol. (p. 13, rigo 23) leggiamo *Altri in altre opere grandi*. Per capire bisogna ricorrere al testo greco, dal quale appare che *grandi* va riferito ad *altri* e non ad *opere*. Nell'introduzione (p. XXII), a proposito della III Pitica, alle parole πυρὰ διέφαινε, il T. osserva che « Liddel e Scott stemprano l'espressione, traducendo *the pyre parted its flame, so as to allow a passage* ». Certo, la densa concettosità dell'espressione greca è così stemperata, ma c'era altro modo per rendere chiaro il significato dell'espressione greca? Non siamo sicuri, almeno, che chi legge la traduzione del Traverso senza avere dinanzi a sè anche il testo greco, intenda il significato delle parole *l'ardente rogo innanzi a lui traspare*. Ma quella di tradurre è un'arte difficilissima, e anche le migliori traduzioni — e tra queste è indubbiamente la traduzione del Traverso — non possono non lasciare in qualche punto insoddisfatti.

KATHERINE LEVER, *The art of Greek Comedy*, London, Methuen and Co. Ltd., 1956; pp. X-212; prezzo 21 s. net.

Il libro vuole essere una storia della commedia greca, dalle origini alle ultime manifestazioni del genere — il mimo, il dialogo satirico, la lettera fittizia, ecc.: in effetti è una analisi critica dell'opera di Aristofane, e di quella di Menandro, viste nello svolgimento della storia della commedia greca, e, si potrebbe anche dire, di tutta la letteratura greca (chè l'A. parte da Omero, e considera predecessori della commedia Archiloco, Ipponatte, gli Orfici — che considera *particularly im-*

portant per la storia della commedia —, Gorgia e Prodico, che avrebbero esercitato *the greatest influence* sopra la commedia, ecc.). Per chi scrive la dotta Autrice? Per quelli che « dividono i suoi interessi in *these varied solutions for the problems of everyday life*, per quelli che sono affascinati, come è lei, dalla cultura greca, e per quelli che desiderano, come studiosi delle letterature moderne, confrontare il nostro dramma con l'antico » (p. IX). Un'opera dunque, essenzialmente di divulgazione; per questo le parole greche sono translitterate, e le citazioni sono tradotte, ed è data una sintesi dei lavori critici degli altri studiosi (questo per lo più nelle note, che seguono ad ogni capitolo, e sono destinate particolarmente ai lettori più esigenti). A questo proposito voglio dir subito che in questo aspetto della documentazione il lavoro della Lever è assolutamente insufficiente: all'infuori della bibliografia in lingua inglese, notevoli lacune sono da lamentare nella conoscenza dei lavori in lingue diverse dalla inglese — tedesca, e anche francese —: nulla è noto all'A. della produzione in lingua italiana, e tuttavia non si può dire che da noi in Italia non si sia prodotto qualche cosa di notevole in questo campo, e basterà che io ricordi, per la commedia antica e Aristofane, i lavori, per es., di Romagnoli, Rostagni, Setti, Cantarella, Coppola, Perrotta, e, per la commedia nuova e Menandro, i lavori di Coppola, De Falco, Capovilla, Zini, Pasquali, Croce, ecc. ecc., e, modestamente, per Aristofane, del sottoscritto; non poteva esserle noto, il lavoro del Plebe, sulla nascita del comico, nè quello del Russo, sugli Acarnesi.

Nella sua parte centrale, il lavoro della L. è dunque un attento e minuto esame dell'opera di Aristofane, che occupa quasi un terzo dell'intero volume. Particolarmente felice mi è parso l'ultimo dei tre capitoli destinati a questo poeta, quello che tratta Aristofane come « poeta comico », nel quale i vari elementi della poesia del grande Comico sono tratteggiati con finezza e con gusto: bisogna dire tuttavia che si tratta di una analisi, precisa e penetrante quanto si voglia, di elementi costitutivi del comico, ma non della definizione dell'essenza, del significato profondo, del comico, che sarebbe stato il mezzo più adatto a farci scendere nel cuore dell'opera aristofanea, e cioè a darci la definizione della sua « poesia ». Del resto, nulla, o quasi, di particolarmente nuovo si può rilevare in tutto questo diligente esame dell'opera di Aristofane; nel prendere posizione per questa o quest'altra opinione espressa dagli studiosi precedenti, l'A. ha generalmente la mano felice, e trova anche noi consenzienti in più di un punto. Così, quando dice che Aristofane non era propriamente un aristocratico, ma che era nello stesso tempo un democratico (p. 99); e che era conservatore in politica, religione, arte ed etica, ma che la sua « originalità era più forte della sua ammirazione per il passato » (p. 157). Qualche cosa di simile avevamo sostenuto anche noi, nel nostro vecchio saggio sulla *Poesia di Aristofane* (Bari, 1934); anche d'accordo si può essere nel porre la questione se in Aristofane debba essere visto il poeta o l'assertore di speciali vedute politiche, filosofiche o artistiche (sebbene in realtà una simile domanda non dovrebbe essere posta nemmeno, perchè Aristofane è per tutti il poeta che vuole divertire, e magari col risultato di insegnare nel medesimo tempo: si tratta piuttosto di vedere se l'opera di Aristofane può servire anche come documento delle condizioni spirituali del tempo, e nessuno potrà negare che ciò sia possibile). Anche l'avviso espresso dall'A. circa la conoscenza che Aristofane potè avere dell'opera di Epicarmo (p. 154) ci trova consenzienti.

Nulla di particolarmente originale nel capitolo sulla « commedia de mezzo »; parecchie buone osservazioni, invece, nell'interpretazione dell'opera di Menandro,

sul suo realismo e sul suo convenzionalismo, e sulla sua *faih in the value of the individual* (« Each man's character determines his action. There are forces outside of man which influence the outcome of his action, forces of justice and enlightenment », p. 198). Lacune o insufficienti sviluppi di particolari argomenti si possono rilevare in più punti dell'opera. Per es., troppo poco si dice di Eupoli; Epicuro — la cui filosofia è così significativa del mutamento spirituale del tempo, e così presente in varie commedie della νέα — è appena nominato una volta; di Sofrone è detto che per noi « è quasi solo un nome ». Anche c'è qualche svista (non è il caso di dare esempi, perchè altri lo ha fatto osservare in altre riviste); ma tuttavia ciò non toglie meriti al libro, che gioverà indubbiamente a diffondere, anche al di fuori dei popoli di lingua inglese, la conoscenza della commedia greca presso le persone colte, e a dare agli specialisti un quadro sufficientemente esatto delle questioni che ancora si dibattono in questa suggestiva parte della letteratura greca.

L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide, six exposés et discussions par J. BAYET, A. ROSTAGNI, V. PÖSCHL, F. KLINGNER, P. BOYANCÉ, L. P. WILKINSON (« Entretiens sur l'Antiquité classique », tome II), Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève, 1956; p. 262.

L'organizzazione di questi *entretiens* — dovuta al mecenatismo del barone Hardt — è congegnata in modo da consentire, su ciascuno degli argomenti che formano oggetto delle conferenze e delle relative discussioni, il più largo approfondimento, e, direi, il più proficuo sfaccettamento dei problemi. Per quanto non siano facilmente riassumibili tanto le relazioni quanto le discussioni, cercherò di dare un'idea delle une e delle altre.

Iniziò il corso di conferenze Jean Bayet, ch'era anche il presidente dei convegni, trattando di Catullo (pp. 3-39). Egli — premesse alcune considerazioni sui vantaggi che offrirebbe il ristabilimento dell'ordine cronologico dei carmi catulliani — esamina alcuni problemi tecnici del neoterismo, e mette in rilievo il lavoro di « integrazione dell'alessandrinismo » compiuto da Catullo nella sua opera (nella *Chioma di Berenice*, nelle *Nozze di Peleo e Teti*, nell'*Attis*, nell'*elegia ad Allio*, negli *Epitalami*), mediante il quale cercò di « acclimatare l'arte alessandrina nella mentalità romana »; e trova che nemmeno le *nugae* sono da porre al di fuori di quest'opera di acclimatazione, anche se queste, rispetto all'alessandrinismo, guadagnino in universalismo e in sensibilità individuale. La maggior parte di queste *nugae* è di carattere satirico: e allora vien fatto di domandarsi se questi componimenti siano di tradizione latina o di ispirazione ellenizzante, e la risposta è che « non si pensa affatto ai Greci leggendo questi componimenti », piuttosto a Lucilio, ma in complesso l'opera satirica di Catullo non ha « nè la diversità pura, secca, obiettiva, degli epigrammi alessandrini, nè la grassa varietà delle *saturae* latine. « Atticismo » chiama Bayet la novità di stile di Catullo, un atticismo originale che ha come caratteri la tensione drammatica e un lirismo creatore di eloquenza, una veemenza d'espressione che è propria dell'Italia popolare; e lui stesso era portatore di una poesia intima, che trascendeva tutte le norme, e « dont le dépouillement était l'antithèse » dell'alessandrinismo. La discussione che seguì, coi ripetuti interventi di Klingner, Boyancé, Pöschl, Wilkinson, Rostagni, e le risposte del relatore, chiarirono parecchi punti, o quanto meno, posero nuovi problemi: sul « ruolo » dei Latini nel perfezionamento della tecnica della composizione, sull'influenza greca da intendersi come operante, oltre che nell'arte del poeta, nel suo ambiente, nella sua concezione della vita, influenza,

anche, della cultura che « permette di volare con le proprie ali »; sulla strofe finale del carme 51, sul *catulliano* in Catullo. Osserviamo *en passant* che a p. 9 doveva essere scritto *Laevius* e non *Laelius*, e che — ora — sugli elementi italici della poesia di Catullo può essere letto con profitto un articolo di J. K. Horvath, in « Acta antiqua », 1957, pp. 169-199.

La seconda relazione fu presentata da A. Rostagni, e ha per argomento « l'influenza greca sulle origini dell'elegia erotica latina » (pp. 59-82): è il grave e dibattutissimo problema — di cui il R. fa brevemente la storia — dell'esistenza o meno di una elegia ellenistica erotico-soggettiva: il Relatore, anche sulla base del materiale apportato dai papiri, risolve il problema in senso negativo, e mostra la opportunità di allargare il problema oltre i limiti di un esame puramente tecnico e formalistico, « trasferendola sul piano di una più larga e penetrante visione storico-letteraria »: da questo nuovo punto di vista appaioni chiariti i modi e le ragioni per cui « non ebbe adeguato sviluppo presso i Greci, neppure presso gli Alessandrini, quel mondo interiore che culmina invece negli erotici romani », e, nello stesso tempo, porta nella debita luce l'originalità degli elegiaci romani (sebbene non possa negarsi un'influenza, anche notevole, degli Alessandrini, ma fu influenza esterna, alla quale rispose « dall'interno » la reazione schiettamente latina). Si ebbe — in conclusione — un rovesciamento di parti nel tipo dell'elegia erotica in Roma: per cui « l'amore personale dell'autore, ch'era nei modelli greci semplice pretesto, diventa », negli elegiaci latini, « oggetto essenziale del canto, e il mito, che era oggetto essenziale, si ridusse a pretesto ed espediente accessorio ». Anche per questa relazione la discussione fu feconda: e mise in rilievo la parte da dare a Lucilio nel « prendere coscienza del valore poetico della soggettività » (Bayet), la forte personalità di Catullo (Wilkinson), la questione se sia opportuno introdurre in concetto di evoluzione a proposito di questi problemi, e se sia conveniente la nozione di « elegia subiettiva » per esprimere ciò che vi è di comune a questi tipi (Boyancé), e la presenza, tuttavia, di elementi soggettivi nel mondo dei miti di Callimaco e degli altri alessandrini e prealessandrini (Klingner), la tendenza dei Romani a « fabbricarsi degli antenati » e a vantare modelli greci (Pöschl). La terza conferenza fu tenuta da Pöschl, e ha per argomento Orazio (pp. 93-115). In essa si cerca, fra l'altro, di penetrare nell'animo del poeta, e si osserva che non soltanto una somiglianza di esterne circostanze, ma una spirituale affinità fece sì che egli scegliesse Archiloco come modello per gli *Epodi* e Alceo per le *Odi*, e che questi modelli non hanno avuto per il poeta altro valore che casuale e accessorio, e si afferma che è un errore parlare di due successivi, periodi filosofici nella vita di Orazio, uno epicureo l'altro stoico, dovendosi piuttosto parlare di una attitudine epicurea e di uno spirito stoico e politico combinati insieme in Orazio (l'epicureismo essendo in lui, più che una convinzione personale, il riflesso di uno stato sociale), come appare particolarmente dalle *Odi romane*, in cui Orazio è *zugleich der Dichter epicureischer Verborgenheit und der Vates des augusteischen Roms*, per cui non va sottovalutata l'opera di Orazio come poeta lirico, anzi va presa molto sul serio. La discussione ha toccato i principali punti della penetrante relazione del Pöschl, e specialmente il problema dello svolgimento progressivo di Orazio (Rostagni), le differenze di atmosfera storica riflessa nell'opera oraziana (Bayet), l'affinità con Cicerone nel suo modo di accostarsi alla filosofia (Wilkinson) e l'interpretazione dell'epodo 17, nel quale, a differenza di quel che pensa Pöschl, sarebbe da vedere un semplice *jeu d'esprit* (Wilk.), l'alta idea che egli si fa della sua arte e la missione del poeta, e l'« unità » di Orazio (Boyancé), la pace interiore dell'anima, che Orazio cerca di

stabilire combattendo le passioni — il che sarebbe specificatamente romano (Klingner).

La quarta conferenza è di F. Klingner, e ha per argomento Virgilio (pp. 131-155). Nel tracciare in rapida sintesi la linea di svolgimento della poesia virgiliana che partendo dai modelli greci più moderni, si volge verso il platonismo e l'omerismo, il dotto A. comincia dalle *Bucoliche,* nelle quali vede una « poesia di evasione, una *Traumwelt,* e mostra come, pur nella evidentissima imitazione di Teocrito, egli ha superato il suo modello, e come il pensiero e lo stile di Virgilio si siano gradualmente sviluppati, fino alle ultime, nelle quali la somiglianza coi predecessori greci diventa molto tenue. Quanto alle *Georgiche,* il K. mostra come Virgilio abbia trovato nei modelli greci, nella popolarità della poesia didattica ellenistica, specialmente di Nicandro, solo lo stimolo, per il titolo e il tema generale, ma che nel contenuto è ben più importante l'influsso di Lucrezio e della più antica poesia didattica di Esiodo. Riguardo all'*Eneide,* il K. pensa che il più antico schema di essa (cfr. *Georg.* III, inizio) può essere stato dello *ennianischen Typus,* e cioè consistente in una *trojanische Urgeschichte des julischen Geschichts und Grosstaten des Caesar Octavianos* (« Es blieb eben gar nichts anderes übrig, wollte man ein typisch römisches Epos unternehmen »); anche l'influsso di Apollonio è opportunamente fissato nei suoi limiti, contro giudizi comunemente invalsi. La discussione si fermò su alcuni punti notevoli agli effetti della soluzione del problema della originalità virgiliana: sull'influsso omerico (Pöschl), sulla presenza in Virgilio di tracce di imitazione non del tutto ricercata (Rostagni), sull'evoluzione dell'arte di Virgilio (Bayet), sul carattere di poesia di evasione delle *Bucoliche,* e sulle ragioni della convenzione bucolica (van Berchem), sul carattere pseudodidattico delle *Georgiche* (Wilkinson), sull'atteggiamento di fronte a Teocrito, sul simbolismo di esso e la varietà degli influssi operanti sulla sua poesia (Boyancé).

La quinta conferenza riguarda Properzio (pp. 169-209), e ne è autore P. Boyancé. In Properzio — osserva l'A. — gli influssi greci sono così evidenti che ci si dovrebbe chiedere non che cosa deve alla Grecia, ma che cosa non deve. Ma l'elegia di Properzio non è quella che è, che per il fatto che essa affonda le sue radici nel suolo romano, dal quale attinge tutta la sua vita profonda. Nell'esame degli influssi greci — e sono influssi della cultura, oltre che dei modelli greci, del mondo in cui Properzio vive, e che è quello di una società del tutto ellenizzata — l'A. ferma la sua attenzione specialmente sulla idealizzazione mitica di Cinzia, intorno alla quale è ricomposta un'atmosfera di Grecia « eroica e galante », e sull'uso della mitologia per la glorificazione della poesia. Per questo uso si possono indicare numerose fonti greche — da Omero alla tragedia agli Alessandrini —, ma bisogna riconoscere che il mondo di immagini di cui Properzio si compiace corrisponde alle tendenze della sua sensibilità, e che l'evocazione delle figure e dei miti greci obbedisce alle sole leggi del suo genio; « la sua poesia non sarebbe romana del secolo di Augusto, se non fosse profondamente ellenizzata ». Un'ipotesi sulla quale l'A. insiste è che Properzio abbia fatto parte di un *sodalicium* di poeti raccoglientisi sotto le insegne di Bacco. La discussione ha chiarito vari punti: il sodalizio di poeti legati al culto di Bacco, il significato dello pseudonimo di Cinzia (e di Delia: Apollo o Artemide?), e il valore degli elementi mitologici (Rostagni), il rapporto con Callimaco, la donna come *domina* (Klingner), il linguaggio poetico di Properzio (Pöschl) e la sua analogia con quello di Verlaine e Mallarmé (Bayet), le subitanee transizioni che fanno pensare a Ezra Pound (Wilkinson).

L'ultima conferenza riguarda l'influenza greca sulla poesia di Ovidio, ed è dovuta a L. P. Wilkinson (pp. 223-243). L'influenza greca sulla poesia di Ovidio è — osserva l'A. — larghissima, e anche per questo poeta, come per Properzio (e per Plauto) ci si dovrebbe chiedere non che cosa è di influenza greca, ma che cosa non è. Questa influenza — che va da Omero a Callimaco — è studiata in tutte le opere ovidiane, negli *Amores*, nell'*Ars*, nei *Remedia*, nelle *Heroides* (nelle quali è anche da rilevare l'influsso delle *suasoriae* romane, e, tra le fonti greche, più che l'epica, la tragedia), e particolarmente nei *Fasti* e nelle *Metamorfosi*, frutto di un periodo della vita del poeta, nel quale egli aspirò a più seri temi che non fossero quelli dell'elegia erotica. La poesia ellenistica — Callimaco degli Αἴτια, Nicandro, le *Eee* esiodee, ecc. forniscono modelli e fonti molteplici, ma più importante è, per le *Metamorfosi*, l'influenza dello spirito callimacheo, per cui si può dire che questo poema è il capolavoro del barocco ellenistico. Lo spirito di Ovidio era greco, ma non dell'età classica, esso appartiene alla cultura ellenistica, i cui poeti favoriti erano Callimaco e Menandro; « un romano colto sente per la Grecia qualche cosa di simile a ciò che un Americano sente per l'Inghilterra ». E poi, che importanza ha lo studio della tradizione e delle influenze? Più utile è lo studio dell'*environment*, e quindi l'apprezzamento dei carmi come opere d'arte. Molto utile anche per questa parte la discussione; essa si è rivolta a questi temi particolarmente: ai rapporti tra esperienza personale del poeta e la sua poesia (van Berchem), al rapporto cogli Αἴτια di Callimaco, per la composizione delle *Metamorfosi* (Rostagni); allo stile, in rapporto a Tibullo, Properzio (Klingner), al sentire italico di Ovidio e all'influsso della tragedia, che sarebbe da attribuire al temperamento latino (Boyancé), al « classicismo » di Ovidio (Bayet).

In conclusione, una assai utile e feconda *mise au point* di varie questioni, e una suggestiva, penetrante, e soprattutto viva presentazione di cinque figure di poeti, sulle quali sembrava che, anche da questo particolare angolo visivo, dell'influsso greco, non restasse molto ancora da dire.

T. B. L. Webster, *Art and Literature in fourth Century Athens*, University of London, The Athlone Press, 1956; pp. XVI-159, con 16 tavole fuori testo; prezzo 25 s. net.

La materia del libro è costituita in parte di *three Presidential adresses* sull'arte e la letteratura nel IV sec. a. C., pronunciati alle Hellenic Society; una lucida e densa introduzione chiarisce i limiti e i propositi che l'A. si è stabiliti, a cominciare dalla ragione del titolo. « Arte e letteratura del IV secolo di Atene », dice l'A., e non della Grecia, perchè « Atene era la capitale del mondo greco, e i tre grandi filosofi, Platone, Aristotele e Teofrasto operarono per la maggior parte della loro vita ad Atene »; ciò non esclude d'altra parte che egli abbia potuto citare anche opere d'arte e di letteratura prodotte nel resto del mondo greco, giacchè è convinto che le comunicazioni nel mondo greco erano buone, così che si possono supporre facilmente rapporti tra varie regioni ed Atene. Anche il termine « quarto secolo », osserva sempre l'A., non è da prendere alla lettera, ed è naturale che, ad intendere meglio certi aspetti e certe figure di pensatori o di artisti del IV secolo si risalga all'ultimo tratto del V, o si scenda al principio del III. Che cosa ha, poi, voluto significare l'A. con le parole « arte e letteratura »? Parecchi studi, anche eccellenti, sono stati scritti su separati aspetti del IV secolo — sulla sua storia, sulle sue idee politiche, la sua eloquenza, la sua filosofia, la sua pittura, la scultura, la sua pittura vascolare —, e ad essi l'A. si dichiara debitore, più di

quanto appaia dalle sobrie citazioni: ora il suo proposito è stato quello di « porre al centro quello che giustamente per essi è ai margini, e di bandire o cacciare ai margini quello che per essi è al centro », essendo per lui centrale la « interrelazione di pensatori, scrittori e artisti, più che la loro attività nel loro specifico campo ». Perciò egli, trattando di Platone, si interessa non del metafisico, ma del critico di arte e letteratura, e dello scrittore, creatore di un particolare tipo di dramma in prosa; trattando di Demostene, non si interessa dell'uomo politico, ma dello scrittore, i cui ritratti possono essere confrontati coi contemporanei ritratti della commedia e delle arti figurative, e la cui prosa può essere messa in relazione con le teorie sullo stile della prosa che si trovano nella *Retorica* di Aristotele; e per la medesima ragione dà poco posto nella sua trattazione agli oratori e ai filosofi minori, come Senofonte. La materia che il IV secolo gli offriva per questa specie di ricostruzione della vita spirituale di quel secolo, colta negli aspetti inseparabili del pensiero, della creazione letteraria e delle arti figurative, è, limitatamente al suo proposito, adeguata: giacchè, se molto ci manca della produzione letteraria più significativa di quel periodo — per es., i dialoghi di Aristotele, la critica letteraria di Teofrasto, la tragedia del IV secolo, la commedia — tuttavia è possibile rimediare in larga misura coi frammenti che ce ne rimangono, i quali ci consentono di farci una sufficiente idea di quelle opere. E ci restano, in compenso, le opere pressocchè intere dei tre grandi filosofi, i quali dominano il IV secolo più di quanto non avessero i tre grandi tragici dominato il secolo precedente, e da essi prendono giustamente il titolo i tre capitoli centrali del libro, anche per il fatto che essi, oltre a essere dei pensatori *adventuring in the reclam of pure thougtht* (p. 3), erano anche critici di letteratura e d'arte.

L'A. si pone alcuni problemi: primo, quale relazione c'è tra la loro critica letteraria e la contemporanea pratica degli artisti, come, cioè, tale critica può essere illustrata dalla pratica, e come potè influire sulla pratica stessa? Se — in altri termini — è vero che l'etica condanna platonica della letteratura e dell'arte si mutò con Aristotele e con Teofrasto in un apprezzamento estetico, questo mutamento corrisponde a un cambiamento nella pratica artistica e letteraria del tempo? Secondo: come furono, in generale, i filosofi influenzati dalla contemporanea letteratura e arte? Terzo: è possibile, e come, istituire un parallelo tra lo stile dei filosofi e lo stile della contemporanea letteratura ed arte? Dalla semplice, e necessariamente incompleta, esposizione del contenuto, e dei problemi che sono agitati, appare adeguatamente l'alta importanza del libro. Certo, non è la prima volta che la produzione letteraria, opere d'arte figurativa e correnti di pensiero siano state poste in relazione e fatte servire alla illustrazione di un periodo storico, ma ciò non era stato fatto mai con tanta sistematicità ed esteso allo studio di un intero secolo. I risultati di una tale indagine meritano la più viva attenzione da parte di ogni studioso: qualcuno di essi è ovvio, ma non per questo meno ricco di interesse (« quando Platone » — egli dice — « attacca la tragedia del IV secolo, egli non attacca qualche cosa che era morto... »), ma parecchi appaiono nuovi e acuti (per es., quelli in cui il ricco stile di Isocrate è accostato a quello del pittore Midia, ed è compiuta una riconciliazione tra i due estremi stilistici rappresentati da Lisia e da Platone). Si può essere ben d'accordo con l'A. quando dice che Teofrasto non scrisse i *Caratteri* per fornire tipi comici agli autori di commedie, nè per « stabilire etiche definizioni » (p. 132), ma non è abbastanza chiaro quello che dice, che cioè egli lo fece per « give examples of the defined qualities as they could be observed in everyday life » (a che servivano dunque, praticamente, questi *Caratteri*?). Forse

è prematuro collocare il cosiddetto frammento di Gige con esatta precisione nel tempo, e valersene di un significativo testimonio della tragedia del IV secolo, quando in realtà nulla può farci sicuri che esso appartenga al IV secolo, e non al precedente. Si ha l'impressione poi che dalla figura e dall'opera di un altro filosofo, Epicuro — così caratteristico e indicativo della trasformazione spirituale dei tempi — non si sia tratto il partito ch'era possibile trarne. Una parte notevole del libro è destinata allo studio delle personificazioni di idee astratte; e sono, queste, tra le pagine più notevoli di questo suggestivo e interessante libro.

PTOLÉMÉE, *Lettre à Flora*, texte, traduction et introduction de G. QUISPEL, (« Sources Chretiennes »), pp. 101, s. d. ma 1949, Editions du Cerf, Paris;

EUSÈBE DE CESARÉE, *Histoire ecclésiastique*, livres I-IV, texte grec, traduction et annotation par GUSTAVE BARDY; pp. IX-125, di cui 2-215 a numerazione doppia; medesima collezione e casa editrice; 1952;

ID. ID., livres V-VII, p. IX-238, di cui 2-231 a numerazione doppia; id. id., id., 1955.

CLEMENT D'ALEXANDRIE, *Les Stromates*, II, introduction et notes de P. TH. CAMELOT, texte grec et traduction de CL. MONDÉSERT, pp. 146, di cui 32-144 a numerazione doppia; id. id., 1954;

DIADOQUE DE PHOTICÉ, *Oeuvres spirituelles*, introduction, texte critique, traduction et notes de E. DES PLACES, pp. 204, di cui 84-183 a numerazione doppia; id. id., 1955;

TERTULLIEN, *Traité de la prescription contre les Hérétiques*, introduction, texte critique et notes de R. F. REFOULÉ, traduction de P. DE LABRIOLLE, pp. 165, di cui 88-152 a numerazione doppia; id. id., 1957;

JEAN CHRYSOSTOME, *Huit catéchèses baptismales inédites*, introduction, texte critique, traduction et notes de A. WENGER, pp. 283, di cui 108-260 a numerazione doppia; id. id., 1957.

Le pubblicazioni di questa meritatamente fortunata collezione si susseguono con ritmo regolare e costante, e comprendono lavori pregevoli, taluni anche eccellenti, i quali rispondono molto bene agli scopi della collezione, la quale si rivolge al pubblico degli « specialisti » come al più largo pubblico delle persone colte. Alle recensioni apparse nelle precedenti puntate di questa « rassegna » facciamo seguire questo manipolo di recensioni — scusandoci del ritardo con cui esse appaiono. A proposito di alcuni di questi nuovi libri che qui recensiamo, possiamo dire, parafrasando la nota espressione pliniana, *magnum proventum ... optimorum librorum hic annus nobis attulit. ...*

« Se dopo l'edizione che di questo testo » — cioè, della *Lettera a Flora* di TOLOMEO — « ha dato Karl Holl » (1915), « osiamo offrire una nuova edizione, è perchè crediamo di potere precisare i dati di Holl sulle lezioni dei manoscritti e le congetture degli editori precedenti, giacchè ci sembra che si può essere più conservativi nei riguardi della tradizione di quanto sia stato Holl, e siamo convinti che certi passi avevano ancora bisogno d'essere emendati ». Così il nuovo editore — il dottissimo QUISPEL —, di questo interessantissimo documento dello gnosticismo valentiniano; lo Holl aveva avuto effettivamente il merito di utilizzare per la costituzione del testo il codice Vaticano, indubbiamente il codice più importante, ma che non avesse visto nell'esame del codice con la dovuta attenzione, e che delle sue correzioni, senza dubbio ingegnose, alcune non erano necessarie, mostra l'appa-

rato critico del nuovo editore, che denuncia non pochi casi in cui si poteva trarre miglior profitto da una più attenta lettura del codice. Sono venute così la bellissima lettura ἀπαγόρευσιν, a 8, 3, ed εἰπεῖν ἡμῖν τίς, a 7, 2; il conservatorismo del nuovo Editore è certamente lodevole, qualche dubbio tuttavia resta per la lez. ἀπόλλεσθαι, a 10, 8, accettata anche da Holl. Un'edizione, dunque, che segna un progresso sensibile sulle precedenti e che ci dà un testo veramente attendibile. La traduzione è fedele e nello stesso tempo chiara e scorrevole; l'introduzione — nella quale è data un'attenta analisi dello scritto, e una compiuta bibliografia — e il puntuale commentario, dotto e insieme penetrante e acuto, che chiude il volumetto, sono quali potevamo aspettarci da quel profondo conoscitore delle dottrine gnostiche, nonchè della filosofia antica, che è il notissimo Quispel.

Con questi due volumi della *Storia ecclesiastica*, edita a cura di Gustavo Bardy, l'importantissima opera di Eusebio di Cesarea è giunta al libro VII: il piano della pubblicazione prevede un terzo volume per i libri restanti, e un quarto per l'introduzione e gli indici. Il testo è quello, ormai classico, di E. Schwartz per la collezione dei *Griechische Christliche Schriftseller der ersten drei Jahrhundersten*, dal quale non si allontana che per qualche particolare di poca importanza, per lo più per attenersi più fedelmente alle lezioni dei mss. (e non direi che in questi casi il B. abbia fatto sempre bene ad allontanarsi dal testo dello Schwartz). La traduzione concilia felicemente le esigenze della fedeltà al testo e quelle di una esposizione chiara e moderna; le note, sobrie e precise, danno le spiegazioni necessarie a una più esatta intelligenza del testo, chiarendo i riferimenti, e dando le opportune indicazioni bibliografiche e cronologiche. Qualche osservazione marginale: nel libro VI, 3, 9, al posto di καμάτους ἀναπ < ιμπ > λῶν di Schwartz, si poteva dubitare se non fosse preferibile ἀναντλῶν di T e sostanzialmente degli altri codd.; nel libro VII, 25, 20, a proposito di ὑμῖν, ἔχεται αὐτοῦ è osservato che ἔχεται αὐτοῦ è corrotto, per <ἵν'> ἔχητε αὐτοῦ <κοινωνίαν>, ma intanto la traduzione segue il testo dato come corrotto « il est constant avec lui-meme »; la correzione proposta è dal punto di vista critico bellissima, ma per accoglierla occorrerebbe recare vari adattamenti al periodo. Nelle note del vol. I a p. 138 si dice che Celso non era epicureo, ma che Origene nel *Contra Celsum* lo tratta spesso come epicureo. La verità è forse che — come ho cercato di dimostrare io stesso in un articolo degli « Annali della Scuola Norm. di Pisa », del 1940 — Celso può essere detto un epicureo platonizzante altrettanto bene che un platonico epicureggiante, cose non impossibili in quel periodo di eclettismo filosofico. Una pubblicazione eccellente, in conclusione, e di grandissima utilità per gli studi sulle origini cristiane.

Questo secondo volume degli *Stromati* di Clemente Alessandrino, editi e tradotti da Cl. Mondésert, e preceduti da una sobria ma esauriente introduzione e corredata di chiare e utili note a cura del padre Camelot, ha gli stessi pregi — di ottima informazione e di accurata costituzione critica del testo — del precedente volume, sul quale ho riferito io stesso su questa medesima rassegna. Come per il I volume, l'Editore prende per base l'eccellente edizione di O. Stählin, dalla quale non si allontana che per conservare la lezione dei manoscritti o per adottare la lettura di altri critici. Ritengo che il Mond. abbia ragione quando osserva che talune correzioni morfologiche e sintattiche sono da imputare all'autore stesso, e non al copista. Le correzioni al testo apportate dal presente Editore non sono numerose, non arrivavano a dieci (e ciò si rileva a lode dell'Editore), e molto spesso sono accet-

tabili; buona la correzione ὀστρίνῳ da ὀστρέῳ di L, invece di ὀστρέου di Dindorf e Stählin, a 3, 3; buono l'ἐπίτονον per ἐπί τινας di L, accettato da Stählin (potendo questa lettura essere dovuta a influsso dell'ἵνα μή τινες che segue subito dopo), a 123, 2; buona anche la costruzione φόβος δὲ ὡς <ἐπὶ>γεγονότι ἢ ὄντι [ἢ] θαυμασιότης ὑπερβάλλουσα, a 37, 4, tranne che io non espungerei il secondo ἢ ma leggerei ἡ, che avrebbe corrispondenza nell' ἡ ἔκπληξις della prima parte del periodo. L'aggiunta di καί tra χωρῆσαι e αἱ προειρημέναι δυνάμεις in 110, 3, spiegabilissima paleograficamente, mi sembra tuttavia non necessaria: alla integrazione αὐτῇ <ὃ> καὶ τὸν 'Επίκουρον τέλος εἶναι... ἀνέπεισε θέσθαι τὴν ἡδονήν di 119, 3 preferirei ancora l'integrazione <ἣ> di Usener Stählin, migliore senza dubbio nel rispetto critico, in quanto se ne può spiegare la caduta per aplografia, e non inadatta riguardo al senso. L'A. invita nell'introduzione i lettori a dare un giudizio sulla traduzione: diciamo subito che un testo come questo degli *Stromati* difficilmente avrebbe potuto consentire una traduzione più fedele e nello stesso tempo più chiara di questa; ciò vuol dire che la fedeltà a un testo come questo va intesa in riferimento al senso più che alla lettera; e riconosciamo volentieri che il senso, generalmente è stato colto bene.

La presente edizione delle *Opere spirituali* di DIADOCO DI FOTICE, con introduzione, testo critico, traduzione e note, dovuti alle dotte cure di F. DES PLACES, solo in parte si può dire una seconda edizione del volume apparso nel 1943 come quinto della medesima Collezione: è, se mai, una seconda edizione ampliata (non si limita infatti ai *Cento capitoli sulla perfezione spirituale*), anche nella introduzione, e rimaneggiata, riveduta, nella traduzione e nelle note, e, ciò che importa di più, fornita del testo greco, che mancava nella precedente edizione. L'introduzione tratta con la necessaria ampiezza della vita e dei tempi di Diadoco, lumeggiando la figura del polemista — contro le eresie monofisite — e del maestro spirituale, e analizzando l'opera sua, i *Cento capitoli* e i *Sermoni per l'Ascensione* e la *Visione*, e, sebbene di incerta attribuzione, la *Catechesi*, dei quali è esposto il contenuto dottrinario, e studiato l'aspetto formale, lo stile, il lessico, la grammatica (a proposito della quale: l'A. considera, a p. 60, tra le forme non attiche il futuro μαχεσόμεθα di p. 161, 14 [giustamente nel testo dell'edizione, μαχησώμεθα]: ma non si tratta forse piuttosto di aoristo del congiutivo?), Le due ultime sezioni dell'introduzione trattano dell'influsso esercitato da Diadoco sui contemporanei e sui posteri, e del testo, per la costituzione del quale è stata studiata minutamente la tradizione diretta e la indiretta. Finora, come l'A. stesso osserva, si erano avute due edizioni critiche delle opere di Diadoco, una dovuta a K. Popov, pubblicata a Kiev nel 1903, e l'altra, la teubneriana di Weis-Liebersdorf, del 1912: su queste edizioni l'attuale si avvantaggia in misura apprezzabile per una più attenta utilizzazione dei mss. anteriori al sec. XII — i soli utilizzati, tutti nuovamente collazionati o collazionati per la prima volta (salvo il ms. M, per il quale l'apparato di Popov ha potuto fare da ms.) —, e per l'applicazione, nella scelta delle lezioni, di un più avveduto metodo critico. Un indice « ascetico e mistico » accresce utilità a questa pregevolissima pubblicazione, che mette in circolazione, staremmo per dire, un testo non facilmente reperibile, e tuttavia di interesse così grande, *pour les parfaits autant que pour les miltants* ἀσκούμενοι) ».

Dopo l'edizione, per più rispetti pregevole, che del *De migratione*, come d'altri scritti filoniani curarono Cohn e Wendhland, poteva sembrare che di una

nuova edizione della mirabile opera di Filone non si sentisse l'urgenza: la presente edizione mostra invece che quella edizione poteva essere migliorata, e non poco. Effettivamente, come osserva nell'introduzione il dottissimo Cadiou, nuovo editore dello scritto di Filone, i due Editori tedeschi non erano stati così rigorosi per il testo del *De migratione* come lo furono per quello del *De fuga* e della *Vita Mosis*, e avevano accolto con troppa facilità congetture e correzioni dotte di critici, per es. di Mangey; inoltre, a differenza di quello che avevano fatto i precedenti editori, il Cadiou ha potuto rilevare che il Monacensis gr. 459, malgrado la sua ortografia barbara, conserva delle lezioni preziose, che più di una volta ha introdotte nel suo testo. L'apporto personale del Cadiou, di emendamenti e di integrazioni, è stato frequente: più di una trentina di luoghi si possono considerare migliorati dagli interventi del nuovo Editore, con correzioni il più delle volte accettabili (a p. 218, 20 sgg. tuttavia io leggerei, coi codd., τοῦ δὲ καλλίστου καὶ περιμαχήτου, καὶ μόνῳ τῷ γένει τῶν ἀνθρώπων οἰκειοτάτου, χάριν σοφίας, senza inserire, come fa Cadiou < ἕνεκα λόγου > dopo περιμαχήτου, e senza espungere σοφίας, considerando καλλίστου καὶ περιμαχήτου come neutri e σοφίας come epesegetico, e non come glossa). L'interpretazione del non facile testo pone frequenti problemi di esegesi all'interprete nonchè al traduttore desideroso di conservare il tono giusto e le sfumature dell'originale alla sua traduzione: il Cadiou ha assolto l'uno e l'altro còmpito con felici risultati. L'introduzione, sobria ma precisa ed esauriente, tratta del carattere del *De migratione*, e del posto che la *Bibbia* ha nella dottrina contenuta nell'opera filoniana, della sua composizione, della dottrina, delle fonti, della data, della fortuna; ed è, come era da aspettarsi, quella di un « esperto » di questi studi.

Il trattato *De praescriptione haereticorum* di TERTULLIANO — se non il capolavoro, certo una delle opere più vigorose e più durevoli del grande scrittore cristiano — ha trovato nel padre REFOULÉ un editore e un presentatore, quale poche altre opere di Tertulliano hanno avuto la fortuna di avere. L'introduzione, ampia e precisa, tratta dell'occasione del trattato (si imponeva una confutazione dell'eresia, e Tertulliano non poteva sottrarsi a un còmpito urgente per il quale tutto lo designava), delle eresie di Marcione e di Valentino e dell'uso fatto da loro della Bibbia, del significato di « prescrizione » (non nel senso di « obiezione », ma di « prova breve e decisiva ») e dell'argomento del *De praescriptione* (a chi spetta il possesso delle *Scritture*? Tertulliano vuole contestare agli eretici il diritto che essi si sono arrogati di fare uso delle *Scritture* per dare una parvenza di autorità ai loro sistemi), del rapporto fra tradizione, regola di fede, e *Scrittura*, dell'influenza e della fortuna del *De praescriptione*. Il testo della presente edizione riproduce, con poche correzioni, il testo già pubblicato dal medesimo Refoulé nel *Corpus Christianorum*, senza tuttavia riportarne l'apparato critico, ma limitandosi a notare le varianti più importanti: tale testo seguiva il più possibile il testo comunemente ricevuto, pur tenendo conto delle correzioni e delle congetture proposte da Löfstedt, Kroymann, Thörnell, van der Wliet, Dölger, Mohrmann, Borleffs, senza pretendere di riuscire definitivo, cosa impossibile nell'attuale stato della tradizione manoscritta. La traduzione è quella, ben nota, di PIERRE DE LABRIOLLE, apparsa già nella collezione *Textes et documents* di Hemmer e Lejai, con qualche leggero ritocco. Un apporto nuovo e importantissimo costituiscono nella presente pubblicazione le numerose note grammaticali, le quali richiamano l'attenzione su talune particolarità dello stile, della sintassi e della morfologia della lingua

di Tertulliano; un indice dei termini più importanti chiude il bellissimo volume, che, pur non essendo propriamente un « novità », può considerarsi tale per il modo, almeno, come la materia è presentata e ravvivata.

L'ultimo volume, Jean Chysostome, *Huit catechèses baptismales*, dovuto alle sapienti cure di Antoine Wenger, ci riserva una ghiotta sorpresa: si tratta infatti della pubblicazione di otto omelie catechetiche inedite, scoperte dall'A. in collaborazione con altri studiosi, in un codice del monastero di Stavronikita sul monte Athos. L'Autore ci narra, nell'introduzione, il modo come avvenne la scoperta, le difficoltà che si dovettero affrontare e superare, i vari tentativi fatti prima che si giungesse alla felice conclusione dell'impresa; certo, sarebbe stato preferibile che la sorte ci avesse dato inediti di autori dei quali si possedesse poco o nulla, piuttosto che di quel Giovanni Crisostomo, del quale si possiede quasi tutto quello che scrisse, e che è moltissimo. Ma non perciò la scoperta è meno importante, ché essa ci permette di colmare le lacune più o meno gravi che si riscontravano in tre delle undici omelie dell'edizione di Montfaucon, dandoci, fra l'altro, l'originale greco del sermone latino *Ad neophytos*, e di completare la collezione medesima: senza dire del pregio intrinseco di queste omelie, sia per il soggetto sia per la forma. Intanto è da rilevare che ci troviamo dinanzi a dell'autentico Giovanni Crisostomo: come è troppo noto, col nome di Giovanni Crisostomo la tradizione ci ha trasmesso anche scritti indubbiamente spuri, ma in questo caso non si possono avere seri dubbi sull'autenticità di queste omelie, la quale è dimostrata (e il Wenger lo fa in modo del tutto persuasivo) da un complesso di ragioni in parte interne in parte esterne. Oltre che della questione dell'autenticità — risolta, come ho detto, in senso affermativo — l'A. si occupa nell'ampia introduzione, della liturgia battesimale che queste otto nuove catechesi ci fanno conoscere, e dà una succinta ma precisa analisi di esse.

L'edizione si fonda sull'unico manoscritto di Stavronikita, dell'XI secolo, manoscritto eccellente, i cui errori più gravi sono dovuti all'intervento di uno scriba negligente che in epoca più recente riscrisse certe parti del ms, che il tempo aveva cancellata; per alcune parti dell'opera sono stati inoltre collazionati, attraverso l'edizione di Papadopoulos-Kérameus, un ms. di Mosca e uno di Parigi, ed è stata utilizzata la versione latina della Catechesi III. Gli interventi strettamente personali dell'A., intesi a ripristinare la lezione genuina, non sono molto numerosi, poco più di una ventina in tutto, ma in compenso essi si possono dire sicuri (solo l'integrazione αἱ <σχρὰν καὶ παν> ταχόθεν <καὶ ῥυπαράν> lascia perplessi per l'ultimo tratto, dove il καὶ sembra da eliminare; il latino dell'apparato critico dovrebbe essere un po' riveduto, troppo spesso si legge *nam* dopo una o due parole della frase, e *forte* nel senso di *fortasse*). La traduzione — chiara, scorrevole, precisa — è accompagnata da un ampio commento, che chiarisce più di un particolare e contribuisce alla migliore intelligenza del nuovo testo, ambientando le omelie nel costume religioso del tempo e nella problematica morale del Crisostomo. Numerosi luoghi paralleli ed espressioni simili sono perciò rilevati, mediante uno studio attento della lingua e delle caratteristiche di stile; un indice dei nomi propri e delle parole greche più notevoli conclude il magnifico volume, col quale il dotto A., si è meritato la gratitudine degli studiosi.

Quintino Cataudella

Prof. QUINTINO CATAUDELLA, *Direttore responsabile*
Autorizzazione 6 VII 1948 n. 25 del Registro Periodici del Tribunale di Catania.
Finito di stampare il 30-10-1958 nella Tip. dell'UNIVERSITA' DI CATANIA

PUBBLICAZIONI

DELLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

1) S. BOTTARI: L'architettura della Contea (esaurito)

2) C. MUSUMARRA: La prima raccolta di canti popolari siciliani . L. 1200

3) B. PANVINI: Giraldo di Bornelh . . . . » 1200

4) S. BOTTARI: Il Maestro di S. Martino (esaurito)

5) G. FASOLI: Cronache medioevali di Sicilia . . . . . . » 1000

6) G. AGNELLO: Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia . . » 800

7) L. BELFIORE: La Basilica di Murgo . . . . » 1000

8) G. PICCITTO: Per un moderno vocabolario siciliano . . . . » 800

9) A. PELLEGRINI: Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung . . . . » 1500

10) G. NATALI: Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani . . » 800

11) Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di F. Branciforti . . . » 1500

12) R. M. RUGGIERI, Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano . . . . » 600

13) B. PANVINI, Il ritmo cassinese . . . . » 400

14) V. CHAUVET, Manzoni - Stendhal - Hugo e altri saggi su classici e romantici, a cura di C. Cordié . . . . . » 2500